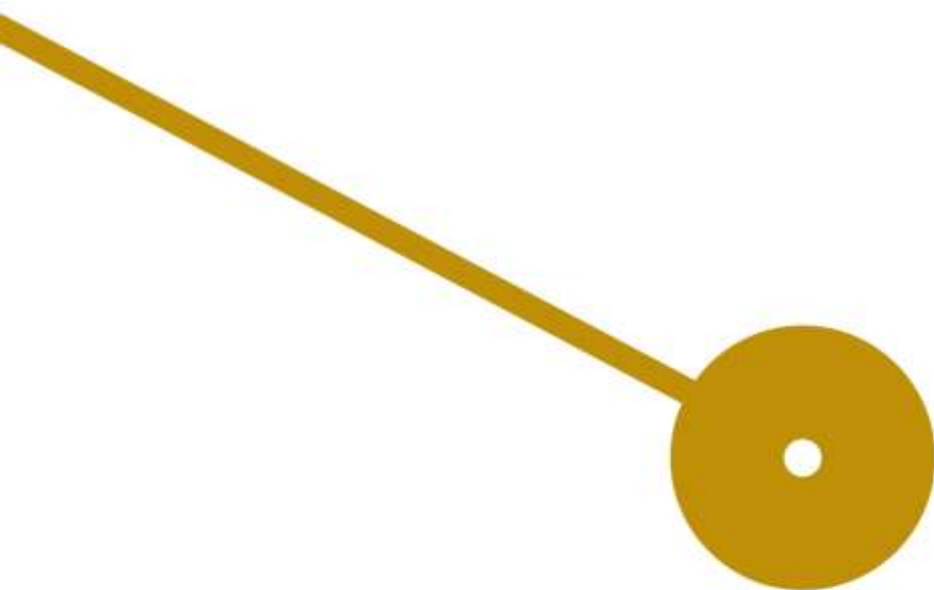




A Simbiose entre a Flauta e a Voz: proposta interpretativa de obras adaptadas da ópera e do *lied*

Francisca Gomes Guedes Tadeu

05/2018





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, FLAUTA

A Simbiose entre a Flauta e a Voz: proposta interpretativa de obras adaptadas da ópera e do *lied*

Francisca Gomes Guedes Tadeu

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Sopros, *flauta*

Professora Orientadora
Prof^a Doutora Ana Raquel de Oliveira Milheiro Lima Alves

05/2018

Agradecimentos

Agradeço a todos os professores da ESMAE que desde o início me ajudaram na realização deste projeto e, particularmente, à professora Raquel Lima por ter orientado este trabalho com total disponibilidade. À minha família agradeço o apoio incondicional.

Resumo

O tema da relação entre a flauta e a voz tem sido amplamente estudado nos últimos anos. Contudo, a aplicação a repertório específico era algo que ainda não tinha sido explorado como tema principal de investigação. Esta monografia é o resultado desta aplicação às obras *Fantasie Brillante sur Carmen* de François Borne e *Introdução e Variações sobre tema de “Trockne Blumen”* de Franz Schubert. Ao longo deste trabalho são abordados temas como a homogeneidade do som, a projeção sonora, a respiração, o vibrato e o *legato* da técnica flautística em comparação com o canto. O texto das obras originais é também estudado com o objetivo de tornar a performance mais informada e concordante com a obra original.

Palavras-chave

flauta, voz, canto, *Fantasie Brillante sur Carmen*, François Borne, *Introdução e Variações sobre tema de “Trockne Blumen”*, Franz Schubert, interpretação, performance.

Abstract

The theme of the relation between the flute and the voice has been profoundly studied in the last years. However the application to specific repertoire is something that has not been explored yet as a main theme. This monography is the result of this application to *Fantasie Brillante sur Carmen* composed by François Borne and *Introduction and Variations on "Trockne Blumen"* composed by Franz Schubert. Throghout this essay several themes are discussed like the sound homogeneity, the projection of the sound, the breathing, the vibrato and the *legato* of the flute technique comparing to singing. The text of the original compositions is also studied in order to contribute to an informed performance and in conformity with the original works.

Keywords

flute, voice, singing, *Fantasie Brillante sur Carmen*, François Borne, *Introduction and Variations on "Trockne Blumen"*, Franz Schubert, interpretation, performance.

Índice

Introdução	1
1. Estado da Arte	3
2. Descrição do Objeto	5
3. Metodologia	7
4. <i>Fantasie Brillante Sur Carmen</i> (Bizet) - François Borne	8
4.1 Revisão Bibliográfica – Georges Bizet e a ópera <i>Carmen</i>	8
4.2 Comparação entre obra original e adaptação – agógica, respiração, mudanças tímbricas e relação com o texto.....	10
4.3 Estudo comparativo entre interpretações - cantores e flautistas.....	17
5. <i>Introdução e Variações sobre o tema de “Trockne Blumen”</i> de Franz Schubert.....	20
5.1 Revisão Bibliográfica – Franz Schubert e o ciclo de canções <i>Die Schöne Müllerin</i>	20
5.2 Comparação entre obra original e adaptação – agógica, respiração, mudanças tímbricas e relação com o texto.....	21
6. Conclusão	26
Bibliografia	29
Lista de Gravações.....	31
ANEXOS	33
Anexo I - Tema do destino (marca de ensaio 6) - <i>Carmen</i> de Georges Bizet	35
Anexo II – “Habanera” - <i>Carmen</i> de Georges Bizet.....	37
Anexo III – Partitura da obra <i>Fantasie Brillante sur Carmen</i> de François Borne para flauta e piano	43
Anexo IV – Excerto da obra <i>Fantasie Brillante sur Carmen</i> de François Borne, com respirações assinaladas	63
Anexo V - Tradução da <i>Aria</i> da ópera <i>Carmen</i> , “Habanera”.	67
Anexo VI – <i>Aria</i> “Trockne Blumen” do ciclo de canções <i>Die Schöne Müllerin</i> de Franz Schubert	69
Anexo VII – <i>Introdução e Variações sobre o tema de “Trockne Blumen”</i> de Franz Schubert para flauta e piano	73
Anexo VIII - Tradução do <i>lied</i> “Trockne Blumen” do ciclo de canções <i>Die Schöne Müllerin</i> de Franz Schubert.....	101

Lista de figuras

Exemplo Musical 1 - Exercício com a técnica de cantar e tocar simultaneamente (Graf, 1991, p. 18).....	1
Exemplo Musical 2 - “Habanera”, excerto da <i>Fantasie brillante sur Carmen</i> de François Borne, compassos 136 a 151.....	10
Exemplo Musical 3 - “Habanera”, excerto da obra <i>Carmen</i> de Georges Bizet. ..	10
Exemplo Musical 4 - Exercício proposto pela autora, inspirado no exercício de Peter Lukas Graf.....	13
Exemplo Musical 5 – “Tema do Destino” (compassos 41 a 55), <i>Fantasie Brillante sur Carmen</i> de François Borne.	14
Exemplo Musical 6 - Exercício de Dinâmica e Vibrato (Graf, 1991, p. 40).....	16
Exemplo Musical 7 - compassos 3-6 do lied “Trockne Blumen” do ciclo de canções <i>Die Schöne Müllerin</i> , de Franz Schubert.....	22
Exemplo Musical 8 – compassos 46-49 da obra <i>Introdução e Variações sobre tema de “Trockne Blumen”</i> de Franz Schubert.	23
Tabela 1- Esquema analítico e comparativo das primeiras partes das duas obras de Franz Schubert.....	23
Exemplo Musical 9 – compassos 35 a 38 do lied “Trockne Blumen” do ciclo de canções <i>Die Schöne Müllerin</i> , de Franz Schubert.....	24

Introdução

Não sou a primeira flautista a verificar a correlação entre o canto e a flauta. Ao longo do meu percurso, fui-me apercebendo de como estas duas áreas se complementavam e de como a voz podia ser uma fiel aliada para atingir alguns objetivos na performance do meu instrumento.

A minha experiência com a flauta foi o ponto de partida para a escolha do tema. A constatação de alguns hábitos semelhantes entre flautistas e cantores suscitou a minha curiosidade, uma vez que uma rotina usual entre os flautistas consiste em “aquecer” com um vocalizo, de forma semelhante à dos cantores. No caso deste segundo grupo, esta rotina prende-se, geralmente, não só com a preparação das cordas vocais para o esforço ao qual serão submetidas mas também com a equalização das vogais nos diferentes registos. Já no caso da flauta, o pretendido é preparar o corpo para a performance e procurar a equalização do timbre da flauta nos diferentes registos. Esta rotina é utilizada da mesma forma que os cantores a utilizam, repetindo um determinado padrão melódico, com graus conjuntos ou em arpejo, subindo no registo de meio em meio tom.

Mais tarde, entre exercícios e experiências com a flauta, fui constatando que partilhava a mesma opinião com outros autores. Prova disso são os célebres “Vocalizos” de Phillippe Bernold (Bernold, 1995), exercícios que podem ser encontrados no seu livro *La technique d’embochure*, assim como o livro *Check up* de Peter-Lukas Graf (Graf, 1991), que tem no seu conteúdo um exercício em que as técnicas de cantar e de tocar se utilizam simultaneamente (ver Exemplo Musical 1 *Exemplo Musical 1*).

The image shows a musical score for a simultaneous singing and playing exercise. It is written for Flute (Flöte) and Voice (Stimme). The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of two systems of staves. The first system has three staves: Flute (treble clef), Voice (treble clef), and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also has three staves: Flute (treble clef), Voice (treble clef), and a grand staff. The exercise involves a melodic line in the voice and flute, with the grand staff providing harmonic support. There are trills marked with 'V' and triplets marked with '3' in both parts.

Exemplo Musical 1 - Exercício com a técnica de cantar e tocar simultaneamente (Graf, 1991, p. 18)

O passo seguinte foi a pesquisa de literatura. Durante a investigação, descobri que a área da simbiose entre a flauta e a voz era mais estudada do que eu imaginava, sendo que existiam já várias teses realizadas sobre o assunto, inclusive relacionando a voz com outros instrumentos de sopro que não a flauta transversal (flauta de bisel e saxofone entre os exemplos). Foi neste momento que tomei a decisão de, focando-me na mesma área, me debruçar sobre a performance de algumas obras específicas.

O objetivo principal deste trabalho é a interpretação informada do repertório proposto, assim como a procura de um novo modelo interpretativo que permita olhar para o repertório a partir de uma “lente” diferente - uma nova perspectiva que se foque primeiramente na voz, o nosso primeiro instrumento, permitindo retirar conclusões que possam ser aplicadas na performance das obras propostas na flauta. Este modelo deverá ser facilmente aplicável a outras obras para além das abordadas que se enquadrem na categoria “Obras transcritas da ópera e do *lied*” que definirei no capítulo “Descrição do Objeto”. Pretendo ainda reunir informação relacionada com os *Librettos*, os versos musicados e a biografia dos diferentes compositores que possa influenciar a forma como são percecionadas as obras abordadas.

A contribuição para a consciencialização da relação entre o trato vocal e a performance da flauta é também um dos meus objetivos. Sendo assim, pretendo dar a conhecer os benefícios que a técnica vocal pode trazer aos flautistas, abordando conceitos criados recentemente por flautistas que já estudaram esta relação e sugerindo exercícios que recorram à voz, desta vez, aplicados a repertório específico.

Esta monografia surgirá ainda da união entre duas áreas do meu interesse pessoal (flauta e canto), assim como do gosto pela performance. O apreço pelas obras escolhidas terá também um papel preponderante na elaboração deste trabalho.

1. Estado da Arte

Tal como referido no capítulo introdutório, o tema “Flauta e Voz” tem sido amplamente discutido nos últimos anos. Em vários métodos de flauta, é possível encontrar exercícios que espelham esta relação. Passo a referir alguns exemplos.

No livro *La technique d’embochure* de Philippe Bernold (Bernold, 1995) podem encontrar-se 25 vocalizos. Já no método *Check Up* de Peter-Lukas Graf (Graf, 1991), o autor propõe-nos um exercício (exercício número 6) que consiste em utilizar a técnica de cantar e tocar simultaneamente (ver Exemplo Musical 1), associado ao trabalho de embocadura. O mesmo autor lança um novo trabalho em 2003, com o título *The Singing Flute* (Graf, 2003). Nesta obra, Graf acaba por reforçar a ideia de uma relação Flauta-Voz logo com a escolha do título da obra. Já no capítulo da introdução, afirma “Desde que há memória, instrumentistas de corda e de sopro desejam alcançar a expressividade da voz humana nos seus instrumentos”¹ (Graf, 2003, p. 5). O autor acaba por assumir algumas semelhanças entre o seu trabalho e o método *Tone Development Through Interpretation*, do seu antigo professor Marcel Moyse (Moyse, 1978), homenageando-o na introdução da obra. É de ressaltar, ainda, algumas das instruções que o flautista suíço vai dando ao longo dos exercícios que propõe. No primeiro exercício do livro, dedicado à melodia da ópera *Oberon*, de Weber, retirada da ária “O wie wiegt es sich schön”, por exemplo, Graf escreve “Na ópera, a melodia aparece sob a forma de uma melodia coral charmosa sobre o balançar das ondas. Na flauta, devemos procurar igualar o original com um belo timbre *piano*, um *legato* sem acentos e uma cor (timbre) regular”² (Graf, 2003, p. 10).

Também na área da investigação, cada vez mais flautistas se apercebem da correlação entre estas duas áreas e optam por pesquisar e obter mais informações sobre o assunto. Cristina Ioan é um exemplo de uma flautista investigadora que decidiu estudar esta correlação, defendendo a sua tese com o tema *Desenvolvendo a produção de som na flauta através do canto* em 2007. Ioan define o seu projeto, no resumo inicial, como “um método alternativo”, pois só conhecendo bem a técnica flautística se poderá compreender o enfoque e os efeitos do mesmo, “para melhorar o som na execução da flauta utilizando elementos da técnica vocal”, tratando-se de uma “pesquisa interdisciplinar que consiste em desenvolver,

¹ “From time immemorial, string players and wind players have aspired to approach the expressiveness of the human voice on their instruments.” Todas as traduções presentes nesta monografia foram feitas pela autora.

² “In the opera the melody appears as a charming choral song above the rocking waves. On the flute we should seek to match the original with a beautiful *piano* tone, accentless legato playing and evenness of tone colour.”

experimental e analisar exercícios e métodos para estudar flauta através do canto.” (Ioan, 2007, p. s/ num.). Fabiana Coelho, desta vez no Brasil, defende a sua tese em 2006, com o tema *A influência da configuração do trato vocal na sonoridade da flauta* (Coelho, 2006). Neste trabalho, após a realização de alguns testes com recurso à análise espectral de sons obtidos pela flauta recorrendo a uma embocadura artificial construída em fibra de vidro e a um trato vocal, novamente artificial, construído em PVC, concluiu-se que realmente o trato vocal tem influência na qualidade sonora da flauta. Já Tine Van den Geest encontra semelhanças entre o canto e o saxofone, defendendo em 2013 a sua tese *A Linguistic Approach to Music, the interpretation of Songs’ Transcriptions on the Saxophone*, que aborda temáticas como a influência das vogais e consoantes na interpretação do seu instrumento, assim como o impacto dos acentos linguísticos na agógica e no fraseado musical (Van den Geest, 2013).

Podemos ainda destacar o trabalho de Linda Lamkin, que em 2005 participou num colóquio de Musicologia Interdisciplinar no Canadá, redigindo um relatório com as conclusões obtidas numa das conferências, cujo tema foi *An Examination of Correlations Between Flutists’ Linguistic Practices and Their Sound Production on the Flute*. No evento, foram comparadas diferentes escolas de flauta (Francesa, Alemã, Inglesa e Americana), destacando as suas diferenças em variáveis como o timbre, articulação e âmbito de dinâmicas. As conclusões foram surpreendentes.

Uma investigação preliminar sobre a comparação das práticas linguísticas dos flautistas e a sua produção de som na flauta demonstra uma correlação direta (...). O Software de análise sonora, desenhado primeiramente para a análise da fala, foi usado para revelar o ambiente tímbrico rico da voz falada dos flautistas e das “vozes” das respetivas flautas.³ (Lamkin, 2005, p. 15)

³ “A preliminary investigation of the comparison of flutists’ linguistic practices and their sound production on the flute directly correlate, as outlined in speech and music recording extraction and analysis. Sound analysis software designed primarily for speech analysis was used to reveal the timbre rich environment of the flutist’s speaking voice and flute voice.”

2. Descrição do Objeto

A pesquisa que proponho fazer é um estudo aprofundado sobre o repertório principal diretamente relacionado com a voz para o meu instrumento, a flauta transversal. A primeira pergunta que surgiu foi acerca de que tipo de repertório se enquadraria nesta definição.

Durante a minha pesquisa, encontrei três tipos de obras cuja técnica vocal pode ajudar o flautista na interpretação. Categorizei-as da seguinte forma:

- **Obras com temas adaptados da ópera e do *lied***

Paul Taffanel é um exemplo de um flautista e compositor que se interessou pelo repertório operático, tendo escrito adaptações/variações de várias obras, tais como *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber (Taffanel, 1973), *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau. Também François Borne escreveu a *Fantaisie Brillante sur Carmen*, inspirando-se nos temas da ópera *Carmen* de Georges Bizet (Borne, 1977). Já Franz Schubert, compositor conhecido principalmente pelos seus *lieder*, recorreu à sua canção “Trockne Blumen” (canção esta pertencente ao seu ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*) transformando-a numa obra para flauta e piano com algumas variações (Schubert, 1970).

É importante referir que estes são apenas alguns exemplos de obras que se enquadram neste capítulo, existindo mais obras que poderiam ser mencionadas.

- **Vocalizo**

Como referido anteriormente, o vocalizo é uma técnica não só usada por cantores, sendo recorrente o seu uso entre a comunidade flautística durante a rotina de aquecimento. Sergei Rachmaninoff é autor de uma obra, *Vocalise*, para canto e piano, que se assemelha a esta técnica pelo facto de ser cantada numa vogal à escolha do intérprete (Rachmaninoff, 1916). Esta peça já foi transcrita para vários instrumentos, inclusive para flauta.

- **Obras contemporâneas com efeitos de voz**

Com o emergir da música experimental, a voz começou a tornar-se uma segunda protagonista nas peças para flauta. A obra *Voice* de Toru Takemitsu (Takemitsu, 1971) é um bom exemplo de obra em que a voz é constantemente usada, tanto no seu estado puro (registo falado) como em efeitos em que se conjugam as técnicas de tocar e cantar simultaneamente. Não sendo este o único exemplo de obra para flauta solo que conjuga este tipo de efeitos, podemos ainda mencionar peças tais como *Lookout* de Robert Dick (Dick,

Lookout, 1989) ou até *The Panic Flirt* do compositor português Alexandre Delgado (Delgado, 1996).

Após alguma reflexão, e uma vez que a opção da abordagem de todas estas categorias tornaria o meu estudo demasiado extenso e, de certa forma, disperso, decidi focar-me apenas na primeira categoria (“obras transcritas da ópera e do *lied*”), por achar que o último tema (“obras contemporâneas com efeitos de voz”) já tem sido bastante estudado. Quanto ao tema relacionado com os vocalizos, optei por não o escolher, uma vez que o leque de obras que se inserem nesta categoria é reduzido. Por outro lado, a escolha da categoria relacionada com a ópera e o *lied* permite estudar a relação entre o texto e o conteúdo musical das obras seleccionadas, procedimento quase obrigatório no trabalho dos cantores, mas provavelmente não tão usual no trabalho dos flautistas enquanto intérpretes de obras para canto.

3. Metodologia

A metodologia que pretendo utilizar relacionar-se-á diretamente com cada obra analisada. Para cada uma delas pretendo **(1)** recolher dados importantes sobre a obra original através de uma revisão bibliográfica. De seguida, é minha intenção **(2)** traduzir o texto aplicado aos diferentes temas que vão sendo explorados ao longo das obras abordadas. Pretendo ainda **(3)** fazer um estudo comparativo entre performances de flautistas, tendo em conta interpretações das obras originais e acentuações realizadas naturalmente pela voz e pelos cantores que se possam dever ao texto (prosódia) e às diferentes acentuações (sílabas tónicas). O objetivo é verificar se estas acentuações são realizadas pelos flautistas ainda que não haja um texto associado.

(4) As respirações vão também ser analisadas, para que se possa descobrir se estão a ser executadas pelos flautistas nos mesmos momentos que os cantores, que naturalmente têm um texto para respeitar. Este passo será apenas realizado na obra de François Borne, dado considerar que não faz muito sentido comparar as respirações na obra *Introdução e Variações sobre tema de “Trockne Blumen”* de Franz Schubert, uma vez que, nas variações o tema é bastante modificado, sendo que só seria pertinente proceder a esta análise no tema original.

(5) O último ponto será a sua performance no recital de conclusão de mestrado, com vista a pôr em prática o material explorado e as conclusões encontradas durante o estudo. Este recital será composto por obras das três categorias definidas no capítulo 2, “Descrição do Objeto”, nomeadamente a obra *Vocalise* de Sergei Rachmaninoff (Rachmaninoff, 1916), *Voice* de Toru Takemitsu (Takemitsu, 1971) e as obras abordadas ao longo desta monografia, *Fantasie Brillante sur Carmen* de François Borne e *Introdução e Variações sobre tema de “Trockne Blumen”* de Franz Schubert.

4. *Fantasia Brillante Sur Carmen* (Bizet) - François Borne

4.1 Revisão Bibliográfica – Georges Bizet e a ópera *Carmen*

Georges Bizet nasceu no ano de 1838 em Paris, no seio de uma família de músicos. Enquanto o seu pai dava aulas de canto na capital francesa, a sua tia do lado materno, Madame Delsarte, era uma reputada pianista. Com apenas quatro anos, o futuro compositor já aprendia, com a sua mãe, o alfabeto e a música. Já aos oito, o seu pai desejava o seu ingresso no Conservatório de Paris. Contudo, legalmente, o jovem pianista era demasiado novo para a matrícula, motivo pelo qual foi marcada uma reunião com M. Meifred, membro da instituição. O encontro seria concluído com um teste ao menino, proposto pelo pai - Meifred tocava acordes aleatórios no piano, que este deveria nomear. O jovem não só acertaria todos os acordes, como seria bem-sucedido na distinção de mais que um acorde tocado em simultâneo, dando-lhe direito à entrada no Conservatório antes de completar o seu décimo ano de vida (Bennett, 1886).

Enquanto aluno do Conservatório, Bizet teve bastante sucesso, conseguindo arrecadar o primeiro prémio do concurso de solfejo logo após a sua admissão. De seguida, seria convidado a assistir às aulas de “Fuga e Contraponto” de Zimmerman, que, dada a sua saúde frágil, se preparava para se aposentar, aceitando apenas os melhores alunos nas suas aulas e sendo várias vezes substituído por Charles Gounod. Bizet partilharia uma admiração recíproca por Gounod, que lhe daria a oportunidade de ganhar algum dinheiro fazendo arranjos de obras da sua autoria a pedido do compositor. Também como pianista desenvolveria uma grande técnica e musicalidade (Dean, 1980, p. 749).

Apesar do sucesso inicial na sua carreira, Bizet lidaria com um fracasso na estreia da sua ópera mais conhecida, *Carmen*, em 1875. Num artigo publicado na *Lotus Magazine* de novembro de 1914, Pierre Berton, artista e amigo próximo do compositor, descreve o seu sentimento de angústia após assistir à segunda récita da, hoje, célebre ópera. Para Berton, era evidente a qualidade do trabalho do amigo. Contudo, sabia do fracasso na *première* e do silêncio “gélido” com o qual o público tinha recebido a obra, tendo aplaudido apenas nos primeiros dois atos. Ainda assim, o público da segunda noite não lhe tinha parecido unânime quanto à opinião acerca da obra. A sua dúvida persistia quanto à opinião da imprensa.

No dia seguinte e nos após, corri para os jornais. Considerando a receção que o público, na minha presença, deu à segunda representação de *Carmen*, pareceu-me evidente que tal obra, admiravelmente sustentada por intérpretes entusiastas, caso fosse apoiado pela imprensa e por

agenciamentos eficientes, devesse triunfar sobre as adversidades da primeira noite. Há exemplos desse tipo. A estreia de *Fausto* tinha sido frágil; a de *Mireille* tinha sido morna. E que sucessos se seguiram. Foi com essa esperança que espreitei todas as crônicas musicais. Ai! Eles foram unânimes em desprezar a obra de Bizet e, para completar a sua ruína, criticaram tanto os libretistas como o compositor. Foi um massacre.⁴ (Berton, 1914, p. 85)

Bizet morreria três meses após a estreia de *Carmen*. Apesar de haver quem acredite que a morte do compositor se relaciona diretamente com o fracasso de *Carmen*, outros autores consideram exagerado esse ponto de vista, relacionando a morte prematura do compositor apenas com a sua saúde frágil (Spink, 1938, p. 734).

Após a sua morte, G. Bizet seria admirado por grandes nomes em toda a Europa pela sua, inicialmente, “mal-amada” *Carmen*. Pensa-se que P. I. Tchaikovsky, tenha sido dos primeiros a reconhecer a sua genialidade, após ter recebido pelo correio a partitura da obra, enviada pelo seu aluno Vladimir Shilovsky, que havia presenciado a sua estreia em Paris (Klein, 1938, p. 408). O compositor russo viajaria para a capital francesa no outono desse ano (1875), tendo assistido à ópera com o seu irmão, Modeste. Este testemunharia a paixão do compositor pela obra.

O Peter Ilitch nunca foi tão influenciado por qualquer outra obra de música moderna como foi pela *Carmen*.” escreveu [Modeste]. Acrescenta que a notícia da morte de Bizet parecia contribuir para aumentar a sua paixão quase doentia. (...) Cinco anos depois, [Peter I. Tchaikovsky] escreve que a *Carmen* se tratava de “uma obra-prima no mais completo sentido da palavra”. (...) “Estou convencido que daqui a dez anos a *Carmen* será a ópera mais popular do mundo”⁵ (Klein, 1938, pp. 408-409)

⁴ “The next day and the following days I rushed for the newspapers. Considering the reception that the public in my presence had given to the second representation of *Carmen*, it seemed evident to me that such a work, admirably sustained by enthusiastic interpreters, if supported by the press and an able management, ought to triumph over the adverse effect of the first night. There are instances of that kind. The premiere of *Faust* had been chilly; That of *Mireille* was lukewarm. And what successes followed them. It was with that hope that I glanced in turn through all the musical chronicles. Alas! They were unanimous in disparaging Bizet's work and to complete its ruin they abused the librettists as much as the composer. It was a slaughter.”

⁵ “Peter Ilitch has never been so completely carried away by any piece of modern music as by *Carmen*”, he writes. He adds that the news of Bizet's death tended to increase his brother's almost unhealthy passion grew. Five years later he wrote that *Carmen* was a masterpiece in the most complete sense of the word” (...) “I am convinced that ten years hence *Carmen* will be the most popular opera in the world.”

4.2 Comparação entre obra original e adaptação – agógica, respiração, mudanças tímbricas e relação com o texto

É inevitável realizar comparações entre a obra original e a sua adaptação. Além disso, penso que esta comparação se torna uma ferramenta essencial para uma melhor preparação da sua performance. Assim sendo, comecei por comparar um dos temas mais populares da *Carmen*, interpretada na ópera pela personagem homónima - a famosa “Habanera”.

Exemplo Musical 2 - “Habanera”, excerto da *Fantasie brillante sur Carmen* de François Borne, compassos 136 a 151.

Exemplo Musical 3 - “Habanera”, excerto da obra *Carmen* de Georges Bizet.

Uma das maiores diferenças que encontrei entre ambas as versões foi o registo utilizado, dado, na obra original, ser interpretada por uma *mezzo-soprano* e estar num registo uma quinta perfeita mais grave. Apesar desta disparidade, penso que podemos nela encontrar uma semelhança neste âmbito, uma vez que a melodia está escrita no registo central do instrumento.

Algo que também apelou à minha atenção foi a diferença rítmica subtil no sexto compasso dos Exemplos Musicais 2 e 3. A nota ré da *Fantasie*, correspondente à nota lá na obra original, está escrita com uma colcheia com ponto e semicolcheia, ao invés das colcheia e duas semicolcheias usadas na obra original. Esta alteração de François Borne pode ser facilmente explicável com o texto da Ária. Nesse momento encontramos-nos nas duas últimas sílabas da palavra “rebelle”, correspondendo a sílaba “be”, sílaba tónica da palavra, à parte forte destas células rítmicas. Dado o facto da sílaba “le” ser átona, faz sentido a junção do terceiro quarto do tempo ao início da célula, evitando assim uma possível acentuação por parte do flautista intérprete. Já a última colcheia da célula fará parte da frase seguinte do texto,

“Que nul ne peut apprivoiser”, correspondendo à sílaba “Que” e fazendo assim sentido a sua separação.

Em termos de articulação há também diferenças. Borne opta por escrever, ao contrário de G. Bizet, uma articulação específica, escrevendo uma ligadura acompanhada de pontos, inicialmente. A meu ver, esta alteração poderá relacionar-se, mais uma vez, com o texto (em falta na peça de flauta, obviamente) e com a interpretação usualmente dada pela intérprete da personagem *Carmen* (interpretação esta que poderá ser escutada na gravação da célebre cantora Elīna Garanča, que deu voz a Carmen já por diversas vezes (Bizet, 2010)), que neste momento procura atrair a atenção dos homens de Sevilha e principalmente de *Don José*, comparando o amor a uma “ave rebelde”. A sensualidade e exotismo empregues neste momento pela bela cigana, efeitos que, segundo McClary, são facilmente reconhecidos por um público sem qualquer formação musical que classifica as melodias de Carmen com adjetivos como “sensuais” e “imprevisíveis” (McClary, 1994, p. 73), são reforçados na *Fantasie*, à falta da “palavra”, com uma articulação que sugere uniformidade na descida cromática sem quaisquer acentuações.

Por fim, observemos as indicações de texto que o compositor fornece. Para além de substituir a indicação de *portando la voce* por *ben legato* (noutras edições, escrito na língua do compositor, *bien lié*), o compositor adiciona um *dolcissimo* no início da parte da flauta. Segundo o *Dictionary of Music and Musicians*, a indicação de *dolce* é “usualmente acompanhada de *piano*” embora algumas vezes possa aparecer acompanhada de um *mezzo forte* ou até *forte* (Grove, 1879), referindo exemplos de uma obra de Ludwig van Beethoven (op.59, no. I) e do “Finale” da *Sinfonia em Mi bemol* de Robert Schumann respetivamente e reforçando a dificuldade acrescida que é aliar estas duas indicações. Tendo em conta esta explicação, penso que F. Borne poderá estar também a referir-se à dinâmica quando escreve *dolcissimo*, indo ao encontro do que G. Bizet escreve na sua partitura (*piano*). A questão, no entanto, mantém-se. Porque razão F. Borne escreveu *dolcissimo* ao invés de um simples *piano*? A resposta penso que se prende novamente com a tentativa de evitar acentuações na melodia, algo que defendi no parágrafo anterior aquando da abordagem da articulação.

Uma das maiores dificuldades na interpretação deste tema relaciona-se com a condução da linha melódica, procurando a uniformidade do som desde o registo médio ao registo grave, aumentando a complexidade aquando de saltos em *legato* para um registo mais agudo. Sendo que o “ar”, quer na flauta, quer no canto, pode ser comparado ao “arco” dos violinistas no âmbito da produção de som, parece-me possível que ambas as técnicas (cantar e tocar flauta) se aproximem em muitos pontos. No primeiro capítulo da sua tese de mestrado, dedicado ao desenvolvimento da qualidade sonora com recurso à técnica vocal, Cristina Ioan propõe provar quatro pontos sobre a relação entre ambas as práticas, sendo o primeiro o facto de que “Os músculos envolvidos no controlo da respiração e a coluna de ar trabalham de igual

modo no canto e no tocar flauta”⁶, reforçando que “Através do estudo do canto, o flautista pode experienciar a respiração de outro ponto de vista e ter uma diferente percepção do processo respiratório sem que os aspetos técnicos específicos da técnica flautística o distraiam”⁷ (Ioan, 2007, p. 10). Tendo isto em conta, penso ser útil a experimentação da sensação de cantar no trabalho deste excerto, trabalhando um *legato* sem quebras e acentuações, tentando não “desfocar” o som na descida para o registo grave.

Algo que, na minha ótica, também poderá ser útil é o ato de cantar um *glissando* ascendente entre as extremidades de saltos de maior âmbito, em prol de praticar o *legato* nos saltos ascendentes de 7ª e 8ª que aparecem nos compassos 143, 147 e 151 do Exemplo Musical 2. O *glissando* é uma ferramenta geralmente usada para a praticar as transições de registo no canto, exercício sugerido, por exemplo, no *The Choral Journal* (Unger, 1989) e defendido por Richard Miller, no seu livro *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers* (Miller, 2004). Este último autor considera ainda que

Um *glissando* extenso (portamento rápido) é um bom e rápido exercício de aquecimento, que ajuda numa melhor passagem de registo. É ainda útil na limpeza de mucos superficiais. Tanto homens como mulheres deviam praticá-lo usando os sons /m/ e /v/, o que aumentará a consciência do uso do apoio. É sugestão a imitação de uma sirene. Tanto mulheres como homens devem começar o *glissando* no registo grave, os homens mudando para falsete em regiões superiores da escala.⁸ (Miller, 2004, p. 151)

Algo que requer alguma técnica, tanto na flauta como no canto, é a realização de duas notas ligadas com distâncias díspares. Alguém sem prática vocal poderá, provavelmente, na tentativa de executar um intervalo ligado, realizar uma quebra entre ambas as notas, ao invés do *legato* requerido. Esta rotura acontece devido à dificuldade associada à condução da coluna de ar, ao controlo do diafragma e ao manter da laringe relaxada e do palato mole subido. Ao usar o *glissando*, algo impossível de fazer na flauta em intervalos de âmbito tão alargado, é possível atribuir um carácter gradual a esta mudança, permitindo a existência de mais tempo para perceber melhor o que se passa no nosso corpo e controlar melhor cada um destes pontos. Usando novamente os argumentos de Ioan, parece-me que poderia ser uma

⁶ “The muscles involved in controlling the breathing process and the air column work similarly in singing and in flute playing.”

⁷ “By studying singing, the flutist can experience breathing from a different point of view, and he/she can have a different perception of the breathing process since the specific technical aspects of the flute playing do not distract him/her.”

⁸ “An extended *glissando* (rapid portamento) makes a good, quick warm-up exercise, and it assists in register bridging. It also is useful for clearing superficial phlegm. Both males and females should practice this on the /m/ hum and on the sustained /v/ phoneme, which will increase awareness of *appoggio* activity. Suggest imitating a siren. Both females and males should begin the *glissando* in low register, the male switching into falsetto for the uppermost regions of the scale.”

forma de experimentar no canto as sensações que necessitamos para uma performance exímia na flauta. Proponho, seguidamente, uma estratégia de estudo inspirada no exercício da autoria de Peter-Lukas Graf em que a técnica de cantar e tocar são usadas simultaneamente, tendo este sido anteriormente abordado nesta monografia (ver *Exemplo Musical 1*).

The image shows a musical score for a flute and voice exercise. It is in 4/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The flute part is written on a treble clef staff and consists of a series of eighth notes, some beamed together, and some with slurs. The voice part is written on a treble clef staff and consists of a series of eighth notes, some beamed together, and some with slurs. The lyrics 'U - u - u' are written below the voice staff. There are annotations in Portuguese: 'som cheio, legato sem roturas' (full sound, legato without breaks) above the flute staff, and 'repetir o exercício com os seguintes intervalos' (repeat the exercise with the following intervals) above the voice staff. The word 'gliss.' is written above some of the voice notes.

Exemplo Musical 2 - Exercício proposto pela autora, inspirado no exercício de Peter Lukas Graf.

Este exercício, apesar de ter duas linhas, executa-se por uma única pessoa. Para que esta técnica (cantar e tocar simultaneamente) possa ser executada na perfeição é necessário cantar com a “lâmina de ar” perfeitamente colocada e em ressonância com o instrumento, obrigando a relaxar os músculos faciais, a subir o palato e a manter a laringe descida. O *crescendo* requerido ajudará na condução de frase e, conjugado com o *glissando*, quase que obrigará à utilização correta do apoio diafragmático. Algo defendido por muitos flautistas e facilmente comprovável no ato de tocar é que, quando estamos perante um salto ascendente em *legato*, devemos começar a aumentar a intensidade do nosso apoio diafragmático ainda na nota inferior, preparando o salto e aumentando a probabilidade de eficácia na realização técnica do mesmo. É esse o objetivo deste exercício - a procura dessa sensação, inicialmente em intervalos mais curtos e seguidamente em intervalos maiores, que necessitam de mais apoio diafragmático e preparação, tal como no canto. Este exercício pode ainda ser realizado em diferentes tonalidades, tendo sido usado por base o arpejo de sétima menor de lá. Este foi escolhido devido ao facto de o intervalo ascendente de sétima menor lá-sol ser um dos contemplados no excerto da “Habanera”, assim como o de oitava perfeita, apesar de no excerto aparecer a oitava de sol e no exercício aparecer o mesmo intervalo a começar em lá.

Após estudar este tema, interpretado originalmente por Carmen na ópera homónima, optei por abordar outro famoso tema da ópera, conhecido como “motivo do destino” ou “da morte”. Ao contrário do que acontece na “Habanera”, este tema não é interpretado por uma voz. Contudo, pareceu-me bastante importante referi-lo, dado aparecer em muitos métodos que relacionam a voz e a flauta, como é o caso do método *The Singing Flute* de Peter-Lukas Graf (Graf, 2003, p. 29) e do famoso livro da autoria de Marcel Moyse, *Tone Development Throught Interpretation* (Moyse, 1978, p. 11). Curiosamente, este segundo livro é mencionado

no primeiro, assim como ao seu autor, Marcel Moyse, é dedicado. É na sua Introdução que P. L. Graf recorda a última frase que M. Moyse, seu antigo professor no Conservatório de Paris, lhe dirigiu antes de abandonar a instituição: “N’oubliez pas les mélodies!” (Graf, 2003, p. 5). Recordando Boehm, que recomendava o estudo de *arias* e *lieder*, de modo a aprender a “cantar com a flauta”, Graf assume que seria com esta mesma intenção que Moyse compilaria no seu método 90 melodias, na sua maioria operáticas. Assim sendo, penso ser importante recordar uma frase da autoria de Boehm sobre a interpretação na flauta.

Por exemplo, para tocar bem um *adagio* com todas as possíveis coloraturas, o instrumentista não deve apenas ser um perfeito mestre do seu instrumento, mas deve também ter a capacidade de transformar o seu som como se fosse para palavras, pelas quais seria capaz de dar aos seus sentimentos uma expressão clara. Ele deve aprender a cantar com o seu instrumento.⁹ (Boehm, 1908, p. 81)

Neste segundo excerto da obra não existe texto. Contudo, tal como Boehm refere, podemos procurar equiparar o nosso som a palavras, tentando demonstrar a dramaticidade do tema através da intensidade do som, timbre e vibrato.



Exemplo Musical 3 – “Tema do Destino” (compassos 41 a 55), *Fantaisie Brillante sur Carmen* de François Borne.

Este tema aparece na ópera pela primeira vez no Prelúdio inicial, aquando da primeira mudança de compasso e tonalidade, podendo ser consultada nos anexos (ver Anexo 1) desta monografia e tendo a marca de ensaio “6”. Em termos de textura, este tema caracteriza-se pelo acompanhamento em tremolo das cordas, que tocam o acorde de Ré menor. Enquanto isso, uma melodia tensa e descendente é tocada em uníssono e na dinâmica *fortissimo* pelos clarinetes, fagotes, trompetes e violoncelos. Comparando novamente a versão original com a

⁹ “For example, to play well an *adagio* with all the possible colorature, the player must not only be a perfect master of his instrument, but must also have the power to transform his tones, as it were, into words, by which he will be able to give his feelings a clear expression. He must learn to sing upon his instrument.”

Fantasia, penso que será esta a maior diferença. Recriar este timbre escuro e esta dinâmica na flauta representará o maior desafio, principalmente tendo em conta o facto de nos encontrarmos num registo mais grave do instrumento. Talvez seja por esta dificuldade que este tema é abordado nos métodos de flauta supramencionados. Graf adjectiva o “motivo da morte” de assustador, direccionando as suas indicações para o som “cheio, sensual e apaixonado” da orquestração que deve servir de modelo à forma como se tocará na flauta (Graf, 2003, p. 29).

A meu ver, para conseguir este tipo de sonoridade, penso ser útil abordar um conceito criado por Robert Dick: o *Throat Tuning*.

O som começa quando o ar é soprado através da aresta do buraco da embocadura, criando uma oscilação da coluna de ar dentro e fora da flauta, fazendo com que o ar dentro do instrumento vibre. Mas as vibrações não percorrem só o caminho desde a embocadura até à flauta, também regressam para o interior da boca, pescoço e peito do flautista.¹⁰ (Dick, 1986, p. 9)

Neste momento, Dick aborda o tema da ressonância corporal e da sua influência na sonoridade da flauta. O autor chama *Throat Tuning* à técnica de posicionar a garganta e o trato vocal de modo a tirar proveito das ressonâncias do corpo. Esta posição pode ser encontrada, segundo o autor, cantando. Para o autor, “quando as cordas vocais são mantidas na posição de cantar uma dada frequência, a garganta está na posição para ressoar esse som da melhor forma”¹¹ (Dick, 1986, p. 9).

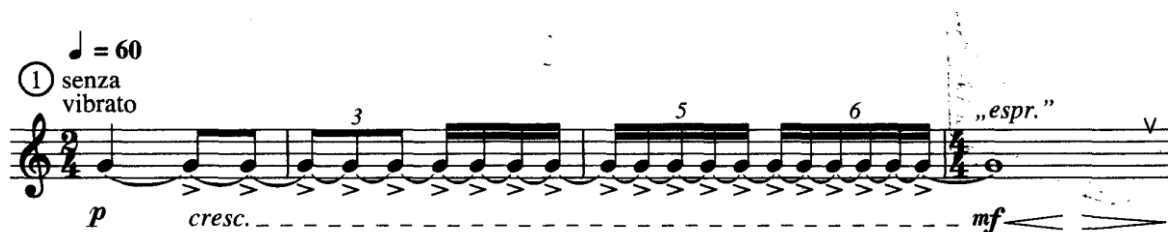
Embora François Borne tenha escrito *mezzo-forte* na dinâmica deste excerto, que pode ser explicada, na minha opinião, pela tentativa de dar alguma margem ao *crescendo* escrito seguidamente, penso que devemos procurar, ainda assim, uma dinâmica *forte*, seguindo a obra original e reduzindo para *mezzo-forte* apenas no compasso anterior ao *crescendo*. Penso que podemos também procurar uma mudança tímbrica após o clímax deste *crescendo*, a nota sol do compasso 51, devido à harmonia que o acompanha. Tratando-se as notas “sol” do compasso 51 e “fá” do compasso 52 de notas dissonantes no tempo *forte*, podemos afirmar que existe uma clara distensão gradual na melodia salientada pelo movimento descendente por graus conjuntos da melodia. Estas dissonâncias ou retardos, ao serem resolvidas, passam a integrar os acorde de Si bemol Maior (compasso 51), dominante

¹⁰ “The tone begins when the air is blown across the edge of the embouchure hole, setting up an oscillation of the air stream in and out of the flute, causing the air inside the instrument to vibrate. But the vibrations pass not only forward from the embouchure into the flute, but back through the mouth, neck and chest of the flutist as well.”

¹¹ “When the vocal cords are held in position to sing a given pitch, the throat is in position to resonate that pitch best.”

de Mi bemol Maior, acorde que se seguirá no compasso seguinte (compasso 52). Para complementar a distensão harmónica e o regresso a uma tonalidade maior, penso que se deve acompanhar o *diminuendo* de um som cada vez mais brilhante, recorrendo a um vibrato com menos amplitude.

Quanto ao vibrato, será pertinente voltar a fazer um paralelismo com o canto. Enquanto que nas cordas, o vibrato é produzido por uma oscilação da frequência do som, na flauta é produzido por uma oscilação na intensidade do mesmo, tal como no canto (Bernold, 1995, p. 7), dependendo ambos da forma como controlamos o ar (Maré, 2008, p. 22), podendo ser trabalhado no nosso instrumento através da acentuação de notas de forma regular e gradualmente mais rápida, como é proposta de Graf (1991) no seu método *Check Up* (ver Exemplo Musical 4). Bernold (1995, p. 7) acrescenta que o vibrato, sendo algo que atribui expressão natural à música, quando é bem executado não deve sobressair e dificilmente deve ser notado pelo ouvinte. Na sua opinião, “o flautista adquire o seu vibrato maioritariamente por imitação (muitas vezes, os alunos executam um vibrato semelhante ao dos seus professores)”¹².



Exemplo Musical 4 - Exercício de Dinâmica e Vibrato (Graf, 1991, p. 40)

Neste excerto, o vibrato desempenha, a meu ver, um papel preponderante no manter de tensão nas notas mais longas. Para que o som se torne mais cheio e se assemelhe, nesse sentido, à orquestração de Bizet, penso que o vibrato deve começar imediatamente desde o início da frase, proporcionando uma tensão implícita na textura da obra original. As pausas podem facilmente proporcionar um relaxamento inadequado nesta secção, pelo que será aconselhável observar cuidadosamente o momento em que se termina a nota, pensando aproximadamente num *crescendo*, ao invés daquele que seria um final “elegante” em *diminuendo*. O atacar da nota seguinte, depois da pausa, deve iniciar com dinâmica e vibrato semelhantes ao da nota anterior, para que se mantenha a condução e a tensão da frase.

¹² “I am convinced that the flutist acquires his vibrato by imitation (pupils have often the same vibrato than their teacher's one...).”

4.3 Estudo comparativo entre interpretações - cantores e flautistas

Uma vez que o propósito deste trabalho é o estudo da simbiose entre a flauta e o canto e dado que o repertório abordado está de algum modo ligado a uma obra composta inicialmente para voz, pareceu-me pertinente a comparação entre interpretações de cantores e flautistas. Neste capítulo, analiso gravações e interpretações de flautistas e cantores de renome, de modo a tentar perceber se os flautistas se deixam influenciar pelas características das interpretações dos cantores, que, ao invés dos instrumentistas de sopro, têm um texto a respeitar. O texto está disponível para consulta nos anexos desta monografia com a respetiva tradução (ver Anexos V e VIII). assim como a primeira parte da partitura original da “Habanera” (ver Anexo II)

O primeiro passo foi a audição e visualização de interpretações de flautistas encontradas no *youtube*. Escolhi este método uma vez que se torna importante a visualização da imagem da gravação para perceber exatamente em que momentos os intérpretes optam por respirar. Outro motivo pelo qual preferi estas gravações foi o facto de, no caso dos exemplos escolhidos, não se tratarem de performances de estúdio em que é possível omitir ou disfarçar as respirações. Por outro lado, torna-se fácil o acesso a qualquer utilizador que pretenda visualizar estes vídeos.

Foram escutados flautistas tais como Emmanuel Pahud, James Galway, Jasmine Choi, Alena Lugovkina e Patrick Gallois e Erin Bouriakov. Os primeiros dois flautistas foram ouvidos em dois momentos distintos das suas carreiras, sendo que uma das gravações de Pahud é interpretada com acompanhamento ao piano (AbsolutelyPahud, 2013) e a mais recente é interpretada com acompanhamento de orquestra (HDVideoCollections4, 2012). No caso de Galway, tanto a mais recente (Jennyjenjenjennifer, 2008) como a mais antiga (Suncheep Vidayanakorn, 2009) são com acompanhamento ao piano.

O tema que escolhi ouvir foi o da “Habanera”, não só pelo facto de ser um tema marcante na ópera *Carmen*, como por ser bastante valorizado na obra de Borne com uma apresentação inicial muito semelhante à obra original, seguindo-se duas variações virtuosísticas que requerem um cuidado redobrado relativamente às respirações.

Uma vez analisando as respirações registadas (ver Anexo 4) achei bastante curioso que, na apresentação do tema, alguns flautistas tenham optado por fazer pequenas respirações entre *staccatos* ao invés de respirações assumidas entre frases. Esta opção não seria viável numa interpretação vocal, uma vez que implicaria cortar palavras a meio. Já na flauta é possível e foi a solução escolhida por flautistas tais como Patrick Gallois (Suncheep Vidayanakorn, 2016) em todo o tema (compassos 139 a 172), realizando a secção em modo menor (compassos 139 a 155) com um *staccato* mais curto do que o usado de modo geral

(estando notado na partitura com pontos e ligaduras), e James Galway exclusivamente na parte em modo maior (compassos 155 a 172). É importante referir que a flautista Alena Lugovkina (St Barnabas Ealing, 2014) recorre também a este tipo de respiração curta na parte final da secção maior, particularmente nos compassos 161 e 165 (ver Anexo IV), assim como Erin Bouriakov (Denis Bouriakov, 2016) que recorre a esta técnica de forma breve ainda na secção menor, no compasso 146. Ainda assim, a maioria dos flautistas (Choi, Pahud em todo o excerto e Bouriakov e Lugovkina na maior parte) opta por realizar respirações semelhantes às usadas no canto na secção do tema em modo menor, tendo-se registado a grande maioria das respirações entre a colcheia com ponto e semicolcheia do primeiro tempo do compasso 145 e 153 (ver Anexo IV).

Na secção em modo maior, e como anteriormente mencionado, dois flautistas, Patrick Gallois e James Galway, realizam pequenas respirações quase impercetíveis entre os *staccatos*. Este procedimento só é possível devido à modificação de carácter induzido não só pela mudança de modo, como pela articulação que se torna mais curta e pelo texto implícito, que neste momento da *Aria* original compara o amor a uma criança cigana (*“L’amour est enfant de Bohème”*). Apesar desta possibilidade, flautistas como Emmanuel Pahud, Jasmine Choi (Jasmine Choi 최나경, 2012), Erin Bouriakov e Alena Lugovkina optam por assumir respirações que vão novamente ao encontro das usadas no canto. No entanto, algo curioso acontece: J. Choi e A. Lugovkina optam por respirar entre a colcheia com ponto e a semicolcheia do primeiro tempo dos compassos 157 e 161. Já E. Bouriakov respira nos mesmos compassos, mas entre as duas colcheias do segundo tempo. E. Pahud divide-se entre estes pontos de respiração, concordando, na sua gravação mais recente, com E. Bouriakov no compasso 157 e com J. Choi e A. Lugovkina no compasso 161. Este trata-se de um dado curioso visto que, se quisessem ser totalmente fiéis ao texto, teriam de respirar entre a colcheia com ponto e a semicolcheia do compasso 157, uma vez que a colcheia com um ponto corresponde ao final da palavra “bohème”, e entre as colcheias do compasso 161, visto que até à primeira colcheia do segundo tempo desse compasso a cantora, na obra original, diz a palavra “aime” (ver Anexo II).

Relativamente à primeira variação que se segue à apresentação do tema, a maioria das respirações verificam-se após a primeira semicolcheia da sextina do primeiro tempo dos compassos 187, 191 e 195 na parte em modo menor (compassos 183 ao 199). Estas respirações estão também apontadas na edição da partitura revista por Jean-Pierre Rampal. Para além destas respirações, alguns flautistas optam por acrescentar uma respiração adicional entre os pontos mencionados. E. Pahud e E. Bouriakov são exemplo deste procedimento, escolhendo respirações que estão novamente em consonância com o texto da *Aria*, localizadas após a primeira semicolcheia da sextina do primeiro tempo dos compassos

189 e 193 e 197. Já J. Galway e A. Lugovkina realizam também respirações adicionais entre os pontos supramencionadas. No entanto, colidem com o texto, respirando nos compassos escolhidos por E. Pahud e E. Bouriakov mas do primeiro para o segundo tempo na maioria dos casos (ver Anexo IV).

Quanto à secção em modo maior da primeira variação (compassos 199 a 215), a maior parte das respirações são realizadas em pontos semelhantes quando comparadas com a secção em modo menor (após a primeira semicolcheia do primeiro tempo dos compassos 203, 205 e 211).

Na segunda variação, assistimos a algo semelhante à primeira: as respirações que vão sendo realizadas respeitam na sua generalidade o texto. Só esporadicamente se encontra uma ou outra respiração noutra local (ver anexo IV).

Relativamente a acentos e à agógica da frase verifiquei também algo curioso. Quando existe a repetição de uma palavra num texto, é dado, geralmente, mais destaque à segunda palavra, visto que a figura de estilo “repetição” é usada com um propósito enfático. Na “Habanera”, existe uma repetição da palavra *jamais*. Naturalmente, a segunda palavra acaba por ser pronunciada de modo mais enfático pelas intérpretes. Para além da repetição, a palavra *jamais* trata-se de uma palavra com um significado importante e forte na frase (Carmen diz neste momento que o amor é uma criança cigana que nunca encontrará o seu lugar). Quanto aos flautistas, é curioso que alguns adotem este mesmo procedimento. Apesar de não haver um motivo que explique a realização de ligeiras acentuações ao longo das semicolcheias do primeiro tempo do compasso 158 da Fantasia, E. Pahud, J. Choi, E. Bouriakov, P. Gallois e A. Lugovkina realizam estas ligeiras acentuações do mesmo modo que algumas cantoras (consultar anexos II e III).

5. Introdução e Variações sobre o tema de “Trockne Blumen” de Franz Schubert

5.1 Revisão Bibliográfica – Franz Schubert e o ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*

Franz Schubert nasceu em Viena a 31 de janeiro de 1797. Apesar da sua morte prematura, aos 31 anos, tornar-se-ia um dos mais importantes compositores da história da música, podendo-se afirmar que compôs, para cada sector da música, uma obra-prima, embora seja maioritariamente conhecido pelos seus *lieder* graças às suas “melodias ricas e expressivas harmonias, que tocavam o coração do texto numa forma que a música antes dele não conhecia”¹³ (Brown, 1980, p. 752).

Iniciou a sua aprendizagem na música em família, aprendendo a tocar violino com o seu pai e piano com o seu irmão mais velho, Ignaz. Mais tarde, estudaria órgão, canto e harmonia com Michael Holzer, organista da Igreja de Lichtenthal, que frequentemente afirmava que, sempre que lhe tentava ensinar algo novo, o jovem de apenas dez anos já o sabia.

Aos onze anos, seria aceite no coro da Capela Imperial, sendo-lhe atribuída uma bolsa para estudar num dos melhores colégios de Viena (Kaiserliche-Königliches Stadtkonvikt). Nesta instituição, Schubert teria a oportunidade de integrar uma orquestra e de a dirigir na ausência de Ružička, maestro titular que, tal como Holzer, admirava o jovem violinista afirmando que a explicação para tal talento era o facto de este ter aprendido tudo com Deus. Na orquestra, Schubert teve a oportunidade de contactar com obras de Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn e Ludwig van Beethoven. Mais tarde, estudaria composição com Anton Salieri (Brown, 1980, p. 753).

O ciclo de canções *Die Schöne Müllerin* (“A bela moleira”), obra da qual seria retirado o tema mote para a *Introdução e Variações op. 160* para flauta e piano da sua autoria, começaria a ser composto no ano de 1893. É importante referir que é neste ano que o compositor começa a ter os primeiros sintomas de sífilis, tendo sido em desespero que começou a compor para o poema de Müller (Reed, 1978, p. 414). No ano seguinte, 1894, seria concluída a composição desta obra inspirada no *lied* “Trockne Blumen” pertencente ao

¹³ “He did produce supreme masterpieces in orchestral, piano and chamber music as well as songs; and there he is preeminent because his rich vein of melody and his expressive harmony reached the heart of the text in a way that music before him had not known” (Brown, 1980).

ciclo de canções supramencionado. Esta obra seria composta para Ferdinand Bogner, professor de flauta do Conservatório de Viena (Brown, 1980, pp. 762-763)

5.2 Comparação entre obra original e adaptação – agógica, respiração, mudanças tímbricas e relação com o texto

Tal como mencionado no capítulo anterior, o tema usado por Schubert na composição da *Introdução e Variações* para flauta e piano foi retirado do *lied* com o título, “Trockne Blumen” (“Flores Secas”), do ciclo de canções *Die Schöne Müllerin* (“A bela moleira”). Também no capítulo anterior se mencionou que Schubert se tornou um compositor célebre pela forma como teve a capacidade de fazer refletir na sua música o conteúdo do texto, razão pela qual penso ser importante abordar esta componente.

O poema que o compositor escolheu para a sua obra, da autoria de Wilhelm Müller, é claramente Romântico, numa fase já tardia. Neste período houve uma mudança drástica de paradigma face ao Classicismo.

(...) a uma teoria mimética sucede-se uma teoria expressiva da arte, concedendo-se uma função cada vez importante à imaginação no processo da criação artística; o ideal estético logomórfico do intelectualismo neoclássico cede lugar a um ideal fisiomórfico que se revela no culto do que é natural e espontâneo; valoriza-se o sentimento e difunde-se uma sensibilidade melancólica que se compraz em espectáculos fúnebres e em paisagens agrestes e solitárias. (Aguar e Silva, 1977, p. 826)

Estas características podem ser encontradas ao longo do poema de Müller, cujo sujeito poético se encontra apaixonado por uma bela moleira. As referências à natureza são constantes, havendo um rio personificado para o qual o sujeito poético dirige o seu discurso várias vezes. Existe ainda uma floresta para a qual um corajoso caçador se desloca, roubando a atenção da bela moleira e destruindo o sujeito poético. É neste momento que surge a canção “Trockne Blumen”, dirigida às flores oferecidas ao sujeito poético pela sua amada. Neste tema, o sujeito faz referência ao seu próprio túmulo, afirmando que as flores pálidas deveriam lá ser colocadas (texto e tradução podem ser consultadas no AnexoVIII). Refere, ainda, que as lágrimas não trazem de volta o verde maio (verde é a cor preferida da sua amada), assim como não faz florescer um amor morto. No final do poema, o sujeito exclama que, quando a sua amada passar no seu jazigo, pensará em si e na forma como ele a amou verdadeiramente. A última estrofe é novamente dirigida às flores, às quais pede que saiam e floresçam novamente, pois maio chegou e o Inverno finalmente passou (Müller, 2014).

Relativamente à canção específica “Trockne Blumen” e à escolha do seu tema para a composição das Variações para flauta, Zbikowski reflete sobre o facto de Schubert optar por uma canção que aborda a temática do suicídio.

As imagens que prevalecem na primeira parte da canção são flores murchas, lágrimas, o jazigo do moleiro e um profundo desespero, tudo escrito num pesado *mi menor*. A segunda metade modula para a tonalidade homónima maior, mas a reconciliação é com a morte e a impressão final é a de um jovem cuja febre de emoções faz com que ele anseie a sua própria morte.¹⁴ (Zbikowski, 1999, p. 307)

Estruturalmente, a obra *Introdução e Variações sobre o tema de “Trockne Blumen”* é constituída por uma Introdução, Tema e sete Variações. A introdução da obra é completamente nova, seguindo-se o Tema do *lied* supramencionado.

The image shows a musical score for the song "Trockne Blumen" by Franz Schubert, specifically measures 3-6. The score is written for voice (soprano) and piano. The key signature is one sharp (F#), indicating E minor or C# major. The time signature is 3/4. The lyrics are: "Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, euch soll man legen mit mir in's Grab. Wie". The piano accompaniment consists of a simple, rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand.

Exemplo Musical 5 - compassos 3-6 do *lied* “Trockne Blumen” do ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*, de Franz Schubert.

Comparando os temas da obra para canto e da obra para flauta, encontramos logo à primeira observação algumas diferenças. A primeira prende-se com o facto da apresentação do tema, na obra para flauta, ser realizada pelo piano. Ao fim dos primeiros oito compassos, a flauta acaba por entrar, expondo novamente o tema e com um acompanhamento que, à primeira observação, se assemelha ao acompanhamento da voz na obra original, mas que depois se revela ligeiramente diferente.

Na obra original, Schubert usa o piano de forma pouco densa, recorrendo a uma repetição do acorde de *Mi menor* a tempo, numa dinâmica *piano* e com silêncio entre os acordes (ver Exemplo Musical 7). Este acompanhamento sugere alguma melancolia e uma tristeza quase depressiva, não sendo necessário conhecer o conteúdo do poema de Müller para perceber a carga negativa da canção (Spitzer, 2013, p. 10). Já na obra para flauta, o

¹⁴ “The prevailing images of the first part of the song are withered flowers, tears, the miller's grave and his profound despair, all set in a leaden E minor. The second half shifts to the parallel major, but the reconciliation is with death, and the final impression is of a young man whose fever of emotions causes him to look with longing towards his own demise.” (Zbikowski, 1999, p. 307)

compositor recorre a um acorde ligeiramente mais denso (com a tónica oitavada), optando por apresentar os primeiros oito compassos do tema no piano (mão direita) com alguns ornamentos inexistentes no tema original e numa dinâmica *pianissimo*. A textura conseguida assemelha-se, no entanto, à obtida no ciclo de canções original.



Exemplo Musical 6 – compassos 46-49 da obra *Introdução e Variações sobre tema de “Trockne Blumen”* de Franz Schubert.

Focamos agora a atenção na harmonia. Tal como já mencionado, na entrada da flauta da obra *Introdução e Variações*, Schubert escreve um acompanhamento semelhante ao da linha vocal na obra original. Contudo, faz uma ligeira variação no compasso 49, variação esta que aumenta o ritmo harmónico, conferindo uma maior tensão ao excerto. Na obra para canto (ver Exemplo Musical 7), o compositor opta por uma harmonia simplificada, iniciando em mi menor, passando para sol Maior (acorde da tónica da tonalidade relativa), sol menor (descida cromática da terceira) seguindo-se a sua dominante (Ré Maior) e a sua resolução no compasso 6 para sol menor novamente. Já na obra para flauta (ver Exemplo Musical 6), o compositor acrescenta um retardo 4-3 na dominante secundária (acorde de Ré Maior) e adiciona a sua sétima. Na tabela abaixo são explicadas de forma esquemática as diferenças entre a harmonização dos compassos 6 da obra original e 49 da obra *Introdução e Variações*.

Compassos	3 // 46	4 // 47	5 // 48	6 // 49
Tema original	i	i	III iii	(V) III
Introdução e Variações	i	i	III iii	(V ₄₋₃) III

Tabela 1- Esquema analítico e comparativo das primeiras partes das duas obras de Franz Schubert.

Abordaremos agora a parte em que a canção modula à tonalidade homónima, Mi maior. Na obra para flauta, esta melodia é partilhada pelo piano e pela flauta, sendo que o compositor vai alternando de dois em dois compassos o instrumento que a toca (primeiros dois compassos atribuídos ao piano, dois compassos seguintes à flauta e assim sucessivamente). Na obra original, é nesta secção que é atingido o clímax do tema, deixado de forma, provavelmente, estratégica para o final. A explicação da importância deste momento segue-se nos próximos parágrafos.

O momento mais importante dos *lieder* é frequentemente associado à nota mais aguda da canção. Segundo Spitzer, este facto deve-se ao esforço físico necessário para cantar uma nota no registo mais agudo da voz, completamente diferente do esforço necessário para tocar uma nota aguda, por exemplo, num piano. Este esforço poderá provocar no ouvinte uma reação mais emotiva, reforçada ainda pela similaridade entre o registo agudo da voz cantada e o grito (Spitzer, 2013, p. 7).

Exemplo Musical 7 – compassos 35 a 38 do *lied* “Trockne Blumen” do ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*, de Franz Schubert.

Schubert acaba por fazer coincidir o ponto culminante melódico com outro momento de bastante importância: a primeira cadência perfeita da canção, com uma grande força tanto do ponto de vista melódico ($\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, sol#-fá#-mi) como do ponto de vista harmónico com uma dominante seguida da sua tónica (ver Exemplo Musical 9). Este momento, raro na música, acontece pela primeira vez nos compassos 37 e 38, voltando a ser repetido nos compassos 46 e 47 e posteriormente nos compassos 50 e 51. Ao fazer coincidir estes dois momentos (ponto culminante e cadência) e repetindo esta cadência três vezes a distâncias cada vez mais curtas, o compositor consegue garantir o clímax de, provavelmente, todo o ciclo de canções (Spitzer, 2013, p. 9)

Na peça para flauta, os dois compassos da melodia correspondentes quer ao ponto culminante, quer à cadência, são tocados pela flauta. Tal como na voz, para tocar o registo agudo na flauta, é necessário maior esforço físico devido ao aumento da pressão e da velocidade da coluna de ar. Assim sendo, penso que o argumento de Spitzer relacionado com a carga emocional deste registo na voz, pode ser reaplicado à flauta.

Apesar destas similaridades e da tragicidade presente no tema da canção “Trockne Blumen”, as variações que se seguem trazem uma leveza à obra inexplorada na canção original. Estaremos perante um renascer e florir destas flores outrora secas? A opinião de Zbikowski é clara.

No entanto, as variações de Schubert fazem pouca referência às sombrias e torturantes emoções da canção, e logo são tomadas pelo espírito vivo da virtuosidade de ambos os instrumentos. As flores murchas da canção floresceram, com certeza, de novo, mas sem a necessidade de morte.¹⁵ (Zbikowski, 1999, p. 307)

¹⁵ “However, Schubert's variations make scant reference to the sombre and tortured emotions of the song, and are soon overtaken by the high spirits of virtuosic play between the instruments. The withered flowers of the song have indeed blossomed again, but without the necessity of the grave” (Zbikowski, 1999, p. 307)

6. Conclusão

Tal como tem vindo a ser mencionado ao longo deste trabalho, o tema da flauta e voz tem sido amplamente explorado. Contudo, não encontrei investigações em que a aplicação a repertório constituísse o enfoque principal, motivo pelo qual optei por fazê-lo nesta monografia.

Do ponto de vista metodológico, o primeiro passo foi a realização de uma revisão bibliográfica. Nesta revisão, investiguei sobre esta relação de simbiose. Seguidamente, procurei saber algo mais sobre cada um dos compositores e das obras que escolhi abordar, a obra *Fantasie Brillante sur Carmen* de François Borne e a obra *Introdução e Variações sobre o tema de “Trockne Blumen”* de Franz Schubert. As obras que estiveram na origem destas peças (*Carmen* de Georges Bizet e o ciclo de canções *Die Schöne Müllerin* de Franz Schubert) foram também investigadas. Procurei ainda informação sobre o conteúdo musical da obra e possíveis análises. A principal dificuldade sentida neste ponto foi encontrar informação sobre o compositor e flautista François Borne, sendo que as únicas informações encontradas se prendem com as suas datas de nascimento e morte (1840-1920), o facto de ter sido professor de flauta e composição no Conservatório de Toulouse e o facto de ter introduzido alterações no sistema mecânico da flauta, o sistema Boehm (Biographical Information about french composer François Borne, 2018).

Após a revisão bibliográfica, optei por passar à performance das obras escolhidas, recolhendo exemplos em que o canto auxilia na sua interpretação, dando exemplos de exercícios que recorrem à voz para resolver problemas técnicos específicos (tais como questões de sonoridade, *legato* e equalização dos registos) de excertos das obras e recorrendo ao texto das obras originais para encontrar o carácter certo para cada tema (no caso da *Fantasie Brillante* de F. Borne).

Por último, realizei uma comparação de interpretações de flautistas que me permitisse perceber de que modo é que a obra original influenciou as suas performances, analisando respirações e acentuações naturais do texto da obra original.

Relativamente a contribuições, penso que esta monografia expõe uma nova visão sobre a interpretação de obras relacionadas com o canto que pode facilmente ser transposta para outras obras de características semelhantes, como é o caso da obra *Fantasia sobre temas da ópera “Der Freischütz”* de Paul Taffanel (Taffanel, 1973), inspirada na ópera de Carl Maria von Weber. O meu objetivo principal durante a realização deste trabalho esteve

relacionado com a interpretação informada do repertório proposto, assim como a procura de um novo modelo interpretativo, tal como mencionado na Introdução desta monografia. A contribuição para a consciencialização da relação entre o trato vocal e a performance da flauta foi também um dos objetivos que defini para este trabalho.

A realização desta monografia não só me auxiliou na interpretação das obras propostas, como me demonstrou a importância da investigação como ponto de partida para a performance. Penso que o seu conteúdo poderá auxiliar outros flautistas e intérpretes na execução das obras abordadas.

Em consequência desta investigação, algumas questões foram levantadas, havendo a possibilidade de as investigar em trabalhos futuros. A abordagem de outras obras do repertório vocal é um dos temas que poderia ser explorado. A transcrição de obras de canto para flauta poderia também ser um ponto de partida para novos trabalhos.

Algo que poderia ser igualmente interessante seria uma investigação sobre os efeitos que exercícios como o de usar a técnica de cantar e tocar simultaneamente proposto por Peter Lukas Graf (ver Exemplo Musical 1) têm no imediato da sua realização. Este estudo poderia ser feito com um estudo mais pormenorizado do som, através de gravações ou espectogramas.

A aplicação desta temática à educação é também um tema que poderia ser explorado. Dado a voz ser o nosso primeiro instrumento, aquele que se encontra no interior do nosso corpo e que tentamos dominar desde os primeiros dias de vida, parece-me que seria uma boa estratégia usá-la como forma de treinar a afinação. A qualidade sonora pode também ser melhorada, sendo que poderia abordar-se, numa investigação posterior, o conceito do *Throat Tuning* (Dick, 1986). Esta técnica consiste no posicionamento do trato vocal de modo semelhante ao usado para cantar a nota tocada e uso da ressonância resultante em prol do som. Este conceito criado por Robert Dick é abordado nesta monografia no capítulo 4.2, “Comparação entre obra original e adaptação – agógica, respiração, mudanças tímbricas e relação com o texto”.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, V. M. (1977). Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. *Romantismo*, 16. Lisboa: Verbo.
- Bennett, J. (1 de Outubro de 1886). The Great Composers: No.XIX - Georges Bizet. *The Musical Times and Singing Class Circular*, pp. 582-585.
- Bernold, P. (1995). *La Technique d'Embochure*. Paris: Alphonse Leduc.
- Berton, P. (Novembro de 1914). Georges Bizet in the "Carmen" Period. *The Lotus Magazine*, 6(2), pp. 80-96.
- Biographical Information about french composer François Borne*. (7 de Maio de 2018). Obtido de www.classicalmusicnow.com, The Home of Musik Fabrik Music Publishing: <http://www.classicalmusicnow.com/borne.htm>
- Bizet, G. (2010). Carmen, Act 1: "L'amour est un oiseau rebelle" (Havanaise) - Georges Bizet [E. Garanča gravado]. Em *Habanera*. Berlim, Alemanha: Deutsche Grammophon GmbH.
- Boehm, T. (1908). *The Flute and Flute-Playing*. (D. Miller, Trad.) Ohio: Dayton C. Miller.
- Borne, F. (1977). *Fantaisie Brillante sur Carmen*. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.
- Brown, M. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. *Schubert, Franz (Peter)*, 16, 752-811. (S. Sadie, Ed.) London: Mcmillan Publishers Limited.
- Coelho, F. (2006). *A influência da configuração do Trato Vocal na sonoridade da flauta (Tese de Doutorado)*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Dean, W. (1980). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. *Bizet, Georges (Alexandre César Léopold)*, 2, 749-763. (S. Sadie, Ed.) Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Delgado, A. (1996). *The Panic Flirt*. Porto: Oficina Musical.
- Dick, R. (1986). *Tone Development Through Extended Techniques*. Nova Iorque: The Multiple Breath Company.
- Dick, R. (1989). *Lookout*. New York: Multiple Breath Music Co.
- Graf, P.-L. (1991). *Check Up - 20 Basic Studies for flutists*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Graf, P.-L. (2003). *The Singing Flute - How to develop an expressive tone*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Grove, G. (Ed.). (1879). A Dictionary of Music and Musicians. *Dolce*, 1, 452. Londres: MacMillan and Co.

- Ioan, C. (2007). *Desenvolvendo a produção de som na flauta através do canto (Dissertação de Mestrado)*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Klein, J. (outubro de 1938). Bizet's Admirers and Detractors. *Music & Letters*, 19(4), pp. 405-416.
- Lamkin, L. (2005). An Examination of Correlations Between Flutists' Linguistic Practices and Their Sound Production on the Flute. *Conference on Interdisciplinary Musicology*. Montréal, Canada.
- Maré, M. (2008). *Influential factors in the application of flute vibrato (Dissertação de Mestrado)*. Stellenbosch : Faculty of Arts Stellenbosch University.
- Mattingly, A. M. (2012). *The effect of singing on the intonation of middle school flute players (Dissertação de Mestrado)*. Louisville: University of Louisville.
- McClary, S. (1994). Paradigm Dissonances: Music Theory, Cultural Studies, Feminist Criticism. *Perspectives of New Music*, 32(1), 68-85.
- Miller, R. (2004). *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. New York: Oxford University Press.
- Moyse, M. (1934). *De la sonorité: art et technique*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moyse, M. (1978). *Tone Development Through Interpretation for the Flute (and other wind Instruments): the Study of Expression, Vibrato, Color, Suppleness and Their Applications to Different Styles*. New York: McGinnis & Marx.
- Müller, W. (2014). Italian & English Translations of texts. *Franz Schubert, Die Schöne Müllerin*. (E. Marcante, & D. Tonini, Trans.) Bologna: Ut Orpheus.
- Quantz, J. J. (2001). *On Playing Flute*. (E. R. Reilly, Trad.) London: Faber & Faber.
- Rachmaninoff, S. (1916). *Vocalise, op.34, no.14: for voice and piano*. London: Boosey & Hawkes.
- Reed, J. (1978). "Die Schöne Mullerin" Reconsidered. *Music & Letters*, 59(4), 411-419.
- Roggeri, E. (1943). *Schubert, La Vita - Le Opere*. Milano: Fratelli Bocca - Editori.
- Schubert, F. (1970). *Introduction und Variationen, op. 160*. Kassel: Bärenreiter.
- Spink, G. (outubro de 1938). Georges Bizet (1838-1875). *The Musical Times*, 79(1148), pp. 733-734.
- Spitzer, M. (2013). Sad flowers: analyzing affective trajectory in Schubert's "Trockne Blumen". Em T. Cochrane, B. Fantini, & K. Scherer (Edits.), *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on musical arousal, expression and social control* (pp. 7-22). Oxford: Oxford University Press.
- Streitová, M. (2011). *A Influência das Técnicas Contemporâneas na Sonoridade da Flauta (Dissertação de Mestrado)*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Taffanel, P. (1973). *Fantaisie sur le Freyschütz*. Tokyo: Zen-On Music Company Ltd.
- Takemitsu, T. (1971). *Voice, for solo flutist*. Paris: Editions Salabert.

- Tramond, R. (1955). *Franz Schubert*. Lyon: Editions et Imprimeries du Sud-est.
- Unger, M. (Fevereiro de 1989). Choral Flatting: Sometimes it's a Matter of og Register Transition. *The Choral Journal*, 29(7), 13-18.
- Van den Geest, T. (2013). *A Linguistic Approach to Music: the interpretation of Songs' Transcriptions on the Saxophone (Dissertação de Mestrado)*. Porto: ESMAE - IPP.
- Zbikowski, L. (1999). The Blossoms of "Trockne Blumen": Music and Text in the Early Nineteenth Century. *Music Analysis*, 18(3), 307-345.

Lista de Gravações

Vídeos retirados do Youtube:

- AbsolutelyPahud. (2013, 26 de setembro). *EMMANUEL PAHUD | Fantasy on Bizet's Carmen by F. Borne* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l3MEw1pDePY>
- Denis Bouriakov. (2016, 30 de outubro). *F. Borne: Carmen Fantasy* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUUcPACJDq8>
- HDVideoCollections4. (2012, 5 de agosto). *Bizet / Borne Carmen Fantasy Emmanuel Pahud Y.Sado Kanagawa Phil* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2BAnTqN8bQQ>
- Jasmine Choi 최나경. (2012, 25 de dezembro). *Carmen Fantasy - Jasmine Choi 최나경* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ok3vDPeJNNk>
- Jennyjenjenjennifer (2008, 16 de outubro). *Carmen* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yyYaUA5Hq3s>
- St Barnabas Ealing (2014, 20 de janeiro). *Alena Lugovkina (flute) plays Borne 'Carmen Fantasy'* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HyfMwrnmlos>
- Suncheep Vidayanakorn (2009, 28 de dezembro). *CARMEN FANTASY : Bizet Borne* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H3OaDNBb-EI>
- Suncheep Vidayanakorn (2016, 19 de novembro). *CARMEN FANTASY : Bizet Borne* [Vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9DSgyTb91RE>

Todos estes vídeos foram consultados no dia 21 de maio de 2018.

ANEXOS

Anexo I - Tema do destino (marca de ensaio 6) - *Carmen* de Georges Bizet

14

6

G.P. Andante moderato. $\text{♩} = 58$.

Fl. Flutes

Ob.

Clar.

Bassoons

Horns

Trump.

Tromb.

Tymp.

Triangle

Drums

Harp

Violins

G.P. in D

G.P. in F and D

G.P. Andante moderato.

pizz.

G.P.

Clar.
Bassoons
Horns in D
Trump.
Tromb.
Tymp.
Violins

Measures 1-8 of the musical score. The Clarinet and Bassoons play a melodic line. The Horns in D play a sustained chord. The Trumpet and Trombone play a melodic line with dynamics *dim.* and *a3*. The Tympani play a rhythmic pattern with dynamics *p* and *f*. The Violins play a sustained chord.

Clar.
Bassoons
Horns in F
Trump.
Tromb.
Tymp.
Harp
Violins

Measures 9-16 of the musical score. The Clarinet and Bassoons play a melodic line. The Horns in F play a sustained chord. The Trumpet and Trombone play a melodic line with dynamics *p* and *f*. The Tympani play a rhythmic pattern with dynamics *p* and *f*. The Harp plays a sustained chord. The Violins play a sustained chord with dynamics *dim.* and *p*.

Anexo II – “Habanera” - *Carmen* de Georges Bizet

84

Nº 5. Habanera.*)

Allegretto quasi Andantino. ♩ = 72.

Flute I

Flute II

2 Oboes

2 Clarinets in A

2 Bassoons

2 Horns in D

2 Horns in C

2 Trumpets in A

Tympani

Triangle

Tambourine

Allegretto quasi Andantino.

Violins I

Violins II

Violas

Carmen

Soprani I et II

Chorus of Cigarette-girls

Tenors

Chorus of young people

Basses

Chorus of the Citizens

Cellos

Basses

pp possibile

pizz.
pp
pizz.
pp
pizz.
pp

p

L'amour est un oi-seau re-bel-le Que'nul ne peut ap-pri-voi-ser, Et c'est

*) Imitated from a Spanish song

Fl I

pp

Violins

portando la voce

c. bien en vain qu'on l'ap-pelle, s'il lui con-vient de re-fu-ser. Rien n'y fait, menace ou pri-è-re, L'un par-le bien, l'au-tre se

29

Fl.

pp

Clar.

pp

Bns.

ppp

Triangle

ppp

Tambourine

ppp

Violins

div.

portando la voce

c. tait ; Et c'est l'autre que je pré-fère, Il n'a rien dit : mais il me plaît. — L'a-

Soprani

pp legg.

Chorus Tenors

pp legg.

L'amour est un oiseau re-

ppp

The musical score is written for voice, piano, and violin. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes a piano introduction and a vocal entry. The second system includes a violin part and a vocal entry.

First System:

- Piano:** The piano part begins with a series of chords and arpeggios, creating a harmonic foundation. It includes triplets and various rhythmic patterns.
- Voice:** The vocal line enters with the lyrics: "l'a-mour ! l'a-mour ! l'a-mour ! l'a-mour ! l'amour est". The melody is melodic and expressive, with a final note marked "unis." (united).

Second System:

- Violins:** The violin part enters with a melodic line, accompanied by a piano accompaniment. The lyrics are: "bel-le Que nul ne peut ap-pri-voi-ser, Et c'est bien en vain qu'on l'ap-pel-le S'il lui con-vient de re-fu-ser !".
- Voice:** The vocal line continues with the lyrics: "en-fant de Bo-hème, Il n'a ja-mais, jamais connu de loi, Si tu ne m'ai-mes pas, je t'ai-me ; Si je t'aime, prends garde à".

[illegible]

The musical score is written for voice and piano. The upper staves (flute) feature a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line enters in the lower staves, with lyrics in French. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *meno p* (meno piano). The lyrics are: "t'aime, prends gar-de à toi !", "L'amour est en-fant de Bo-hème, Il n'a ja-mais, jamais con-nu de loi, Si tu ne m'ai-mes pas, je", "L'a-mour est - en fant - de", and "L'a-mour est - en- fant. - de". The score also includes performance instructions like "pizz." (pizzicato) and "sempre pizz." (sempre pizzicato).

p

mf *meno p*

mf *meno p*

f *mf*

t'aime, prends gar-de à toi !

mf

L'amour est en-fant de Bo-hème, Il n'a ja-mais, jamais con-nu de loi, Si tu ne m'ai-mes pas, je

mf

L'a-mour est - en fant - de

L'a-mour est - en- fant. - de

mf *pizz.* *sempre pizz.*

Anexo III – Partitura da obra *Fantasie Brillante sur Carmen* de François Borne para flauta e piano

FANTASIE BRILLANTE SUR CARMEN

Opéra de Georges Bizet (1838 - 1878)
Opera by Georges Bizet

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE
INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 mars 1997)
Sanction: 100 000 F, 10 ans
(Code Penal Art. 425)

Durée / Length: 11 mn 30 s

Révision / Edited by:
Jean-Pierre RAMPAL

pour flûte et piano
for flute and piano

François BORNE
(1840 - 1920)

Francis Jodan
ju 2018

Allegro moderato

Flûte

Piano

ff

p *leggero*

f

dim.

Allegro moderato

Solo

p *dolce*

p *dolce*

© 1977 by GÉRARD BILLAUDOT ÉDITEUR
14, rue de l'Échiquier - 75010 PARIS

M.R. 1457 B

Tous droits réservés pour tous pays.
Toute reproduction même partielle par quelque procédé que ce soit constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.
Cette œuvre est la propriété de l'éditeur et ne peut être prêtée ou louée sans la permission écrite de l'éditeur.
Toute exécution d'un concert ou d'une lecture doit être déclarée à la Société des Auteurs.

21 *cresc.* *ff pesante dim.*

25 *rit.* *Allegro* *pp* *suivez/ follow* *pp*

29 *molto dolce*

33 *molto leggiero*

36 *dim.* *p*

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The first system (measures 21-24) features a vocal line with a crescendo and a piano accompaniment with a crescendo and a forte dynamic. The second system (measures 25-28) includes a vocal line with a ritardando and an allegro tempo change, and a piano accompaniment with a piano dynamic. The third system (measures 29-32) shows a vocal line with a molto dolce marking and a piano accompaniment with a piano dynamic. The fourth system (measures 33-35) features a vocal line with a molto leggiero marking and a piano accompaniment with a piano dynamic. The fifth system (measures 36-40) includes a vocal line with a decrescendo and a piano accompaniment with a piano dynamic.

41 **Andante moderato** ♩ = 58 3

48

55

62

mf *dim.* *p* *pp sempre* *cresc.* *molto* *ppp cresc.* *molto*

4

67

ff *dim.*

pp

Moderato

71

p leggiero

pp

77

cresc.

81

ff

pp

p

M.R. 1457 B.

85 *rit.* *a Tempo* *pp*

89 *cresc.*

93 *f* *dim.*

97 *dim.* *p*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system (measures 85-88) features a voice line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The tempo changes from *rit.* to *a Tempo*. The second system (measures 89-92) continues the voice line with a melodic line and the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The third system (measures 93-96) features a voice line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The fourth system (measures 97-100) features a voice line with a melodic line and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

6

101

cresc.

Largo

105

tutta forza

Stesso tempo

108

pp *tranquille / at ease*

pp

smorzando

112

smorzando

* Pour ce passage, on doit prendre les doigts les plus faciles afin de donner plus de brio à l'exécution
In this passage use the easiest fingerings for a more fiery performance

7

117 *rit.* *longa* **Allegro moderato** *ppp* *ff* *p* *Tutti*

125 *8va*

130 *8va* *f*

HABANERA
136 **Allegretto quasi andantino** *Solo* *dolcissimo* *ppp*

8

142

148

ben legato

154

MAGGIORE

160

p

ff

pp

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 142-147) features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with eighth-note patterns. The second system (measures 148-153) includes the instruction *ben legato* above the vocal line. The third system (measures 154-159) is marked **MAGGIORE** and shows a key change to D major. The fourth system (measures 160-165) includes dynamic markings *p*, *ff*, and *pp* across the vocal and piano parts.

166

pp *ff* *Tutti*

ff *pp*

172

Largo *VARIATION I*

178

8va *mf* *ppp*

dim.

184

rall. *a Tempo* *mf*

M.R. 1457 B.

10

188

rall. a Tempo

mf *dim*

suivez / follow

192

mf

196

rit. MAGGIORE senza accel.

dim

200

204 11

molto leggiero

f

208

pp

f

pp

211

214

f

8va - - - -

The musical score is presented in four systems, each with a flute staff and a piano grand staff. Measure numbers 204, 208, 211, and 214 are indicated at the start of their respective systems. The key signature is one sharp (F#). The tempo/style marking 'molto leggiero' appears above the piano staff in the first system. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte). The flute part is highly technical, featuring rapid sixteenth and thirty-second note passages, often with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. A '8va' marking with a dashed line indicates an octave shift in the piano part at measure 214. The page number '11' is in the top right corner.

12

VARIATION II

219 **Lento**

dolce

224 *ff*

f *pp*

228 *pp* *ff* *pp* *ppp*

231 *f* *pp* *cresc.*

M.R. 1457 B.

MAGGIORE

234

f *pp*

237

p

240

243

ff *pp* *pp*

M.R. 1457 B.

14

poco animando

246

cresc.

Accel.

249

con brio

ff

Chanson de Bohême et Final (♩ = 100)
Bohemian song and finale

252

fff

ff

fff *poco a poco dim.*

staccato sempre

257

ff

ff

M.R. 1457 B.

15

262

f *mf*

267

p *p* *Solo*

dim.

272

molto dolce *pp*

278

cresc. *f*

The musical score is presented in four systems, each with a flute staff and a piano staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 262, 267, 272, and 278 are indicated at the start of their respective systems. Dynamics are marked as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *dim.* (diminuendo). The tempo/mood is marked *molto dolce* at measure 272. A *Solo* section is indicated for the flute at measure 267. A crescendo is marked at measure 278, leading to a *f* dynamic. The score is numbered 15 in the top right corner.

16

283

p *f*

pp

287

rit. *cresc.* *ff* *f*

291

pp

8vb -

295

The image displays a musical score for voice and piano, spanning measures 16 to 295. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions such as *rit.* (ritardando) and *cresc.* (crescendo) are present. Measure numbers 16, 283, 287, 291, and 295 are indicated at the start of their respective systems. A double bar line appears after measure 291. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like accents and slurs.

300

304

308 **Tempo 1°** *Solo* *p dolce* *p*

f *pp*

313 *rit.* *pp*

8^{vb}

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system (measures 300-303) shows a vocal line with rapid sixteenth-note passages and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 304-307) continues the vocal line with a crescendo leading to a fortissimo (ff) dynamic, while the piano accompaniment features chords and a descending eighth-note line. The third system (measures 308-312) begins with a tempo change to 'Tempo 1°' and a 'Solo' instruction for the voice. The vocal line is marked 'p dolce' and 'p', while the piano accompaniment has a forte (f) dynamic and a piano (pp) section. The fourth system (measures 313-316) shows the vocal line with a 'rit.' (ritardando) marking and a piano accompaniment with a piano (pp) dynamic. The score is in G major and 2/4 time.

18
318 *a Tempo*

cresc. *ff*

p

321

ppp

324

327 *rit.* *Allegro moderato*

dim. *p*

dim. *pp*

Detailed description: This is a musical score for voice and piano, spanning measures 318 to 327. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The voice part (treble clef) features a melodic line with various dynamics including *cresc.*, *ff*, and *dim.*. The piano accompaniment (grand staff) includes chords and arpeggiated figures, with dynamics such as *p*, *ppp*, and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A tempo change from *a Tempo* to *Allegro moderato* occurs at measure 327, preceded by a *rit.* (ritardando) marking. The key signature changes to A major (two sharps) at measure 327.

330 rit. 19
grazioso

334
delicatamente

338 poco rit. Presto

342
p *coulé ou détaché / slurred or detached*
pp

The musical score is for a voice and piano piece, spanning measures 330 to 342. The key signature is D major (two sharps). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 330-333) features a vocal line with a 'rit.' (ritardando) marking and a piano accompaniment with a 'grazioso' (graceful) marking. The second system (measures 334-337) includes a vocal line with a 'delicatamente' (delicately) marking and a piano accompaniment with a '3' (triple) marking. The third system (measures 338-341) features a vocal line with a 'poco rit. Presto' (slightly ritardando, then presto) marking and a piano accompaniment with a '3' (triple) marking. The fourth system (measures 342-345) includes a vocal line with a 'p' (piano) marking and a piano accompaniment with a 'pp' (pianissimo) marking. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

20

345

f

mf

348

p

pp









351

f

355

This musical score is for a piano and flute arrangement. It consists of four systems of staves. The first system (measures 20-345) features a flute melody with dynamic markings *f* and *mf*. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands. The second system (measures 348-351) shows a flute melody with dynamics *p* and *pp*, and piano accompaniment with sustained chords and moving bass lines. The third system (measures 351-355) features a flute melody with dynamic *f* and piano accompaniment with sustained chords and moving bass lines. The fourth system (measures 355-358) shows a flute melody with dynamic *f* and piano accompaniment with sustained chords and moving bass lines. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Anexo IV – Excerto da obra *Fantasie Brillante sur Carmen* de François Borne, com respirações assinaladas

-  1 ✓ - Emmanuel Pahud, gravação mais antiga (AbsolutelyPahud, 2013) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l3MEw1pDePY>
-  2 ✓ - Emmaniel Pahud, gravação mais recente (HDVideoCollections4, 2012) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2BAnTqN8bQQ>
-  1 ✓ - James Galway, gravação mais antiga (Suncheep Vidayanakorn, 2009) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H3OaDNBb-EI>
-  2 ✓ - James Galway, gravação mais recente (Jennyjenjenjennifer, 2008) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yyYaUA5Hq3s>
-  ✓ - Alena Lugovkina (St Barnabas Ealing, 2014) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HyfMwrnmlos>
-  ✓ - Erin Bouriakov (Denis Bouriakov, 2016) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DUUcPACJDq8>
-  ✓ - Jasmine Choi (Jasmine Choi 최나경, 2012) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ok3vDPeJNNk>
-  ✓ - Patrick Gallois (Suncheep Vidayanakorn, 2016) disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9DSgyTb91RE>

HABANERA Allegretto quasi andantino *ppp*

136 *Solo* *dolcissimo*

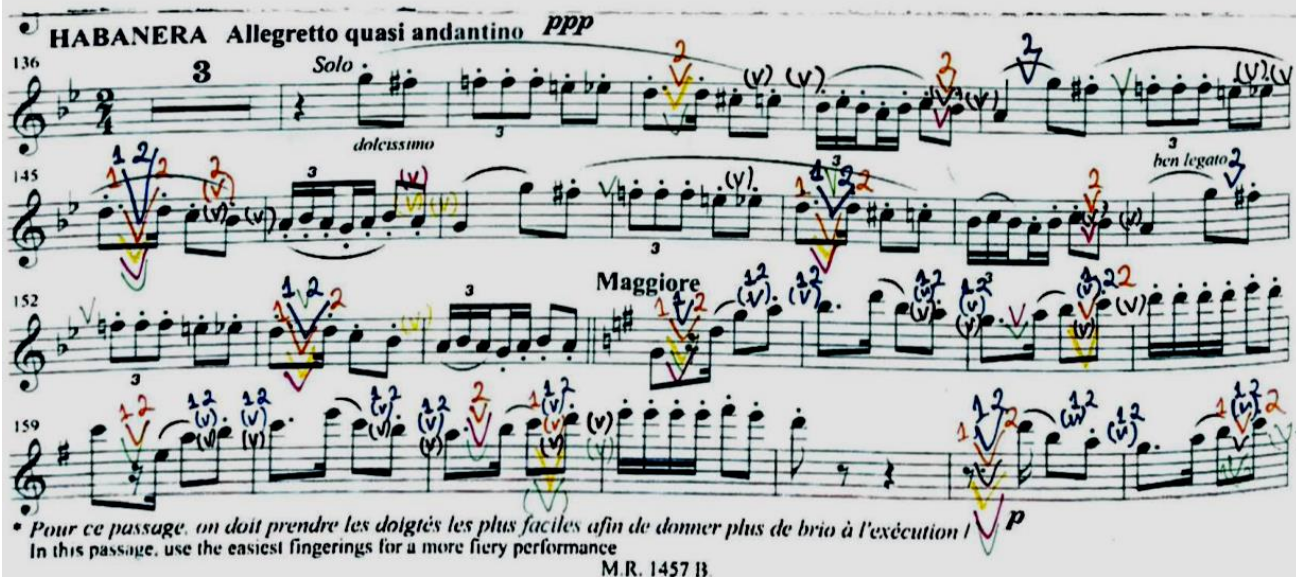
145 *ben legato*

152 *Maggiore*

159

• Pour ce passage, on doit prendre les doigtés les plus faciles afin de donner plus de brio à l'exécution !
In this passage, use the easiest fingerings for a more fiery performance

M.R. 1457 B.



Nota: As respirações assinaladas entre parêntesis representam respirações curtas ou quase impercetíveis.

166

173

186

189

192

195

198

201

204

207

210

213

5

Largo

pp

ff

VARIATION I

a Tempo

rall.

a Tempo

mf

dim.

rit.

Maggiore

accel.

pp

3

M R. 1457 B.

VARIATION II
Lento
dolce

219 223 228 231 234 237 240 243 246 249 252 257

pp *ff* *f* *pp* *f* *pp* *pp* *pp* *poco animando* *accel.* *con brio* *ff* *ff*

Maggiore

Chanson de Bohême et Final $\text{♩} = 100$
Bohemian song and finale

poco a poco dim.

M R. 1457 B.

Anexo V - Tradução da *Aria* da ópera *Carmen*, “Habanera”.**Francês (original)****Português****5. Habanera**

CARMEN, CHOEUR

L'amour est un oiseau rebelle
que nul ne peut apprivoiser,
et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
s'il lui convient de refuser!
Rien n'y fait, menace ou prière,
l'un parle bien,
l'autre se tait;
et c'est l'autre que je préfère,
il n'a rien dit, mais il me plaît.

L'amour! l'amour!

L'amour est enfant de Bohème,
il n'a jamais, jamais connu de loi,
si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi!...

L'oiseau que tu croyais surprendre
battit de l'aile et s'envola...

l'amour est loin, tu peux l'attendre,
tu ne l'attends plus,... il est là...

Tout autour de toi, vite, vite,
il vient, s'en va, puis il revient...

tu crois le tenir, il t'évite,
tu crois l'éviter, il te tient!

l'amour! l'amour!

CARMEN, CORO

O amor é um pássaro rebelde,
Que nada pode aprisionar
E é em vão que o chamamos
Se lhe apetecer recusar!
De nada nada servem ameaças ou orações,
Um fala bem,
O outro cala-se
E é o outro que eu prefiro
Ele não disse nada, mas eu gosto dele à mesma.

O amor! O amor!

O amor é uma criança cigana,
Ele jamais conheceu a lei
Se tu não me amas, eu amo-te,
E se eu se amo, toma cuidado!

O pássaro no qual acreditaste surpreender

Bateu as asas e voou,

O amor está longe, podes esperar

Tu não o esperas... e ele aqui está.

Ao teu redor, rapidamente,

Ele vem, logo se vai, depois regressa,

Tu acreditas tê-lo, e ele evita-te

Tu acreditas evita-lo, mas ele te tem,

O amor! O amor!

Anexo VI – Aria “Trockne Blumen” do ciclo de canções *Die Schöne Müllerin* de Franz Schubert

XVIII.

Trockne Blumen.

Ziemlich langsam.

Singstimme.

Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, euch soll man legen mit

Pianoforte.

p

mir in's Grab. Wie seht ihr allemich an so weh, als ob ihr wüsstet, wie mir gescheh? Ihr

Blümlein alle, wie welk, wie blass? ihr Blümlein alle, wo von so nass? —

Ach, Thränen machen nicht mai-en-grün, machen to-dte Lie-be nicht wie-der blühn, und



Lenz wird kom-men, und Win-ter wird geh'n, und Blüm-lein wer-den im Gra-se... steh'n, und

Blümlein lie-gen in mei-nem Grab, die Blümlein al-le, die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt am Hü-gel vor-bei und denkt im Her-zen, der

meint' es treu! dann Blüm-lein al-le her-aus, heraus! der Mai ist kommen, der

Win - ter ist aus. Und wenn sie wan - delt am Hü - gel vor - bei, und

denkt im Her - zen, der meint' es treu! dann Blüm - lein al - le her -

aus, her - aus! der Mai ist kom - men, der Win - ter ist aus, dann Blüm - lein al - le her -

aus, her - aus! der Mai ist kom - men, der Win - ter ist aus.

pp *dim.*

F. S. 807.

Anexo VII – Introdução e Variações sobre o tema de “Trockne Blumen” de Franz Schubert para flauta e piano

VARIATIONEN
über „Trockne Blumen“
Komponiert 1824

Francisca Tadeu *fev-2018*

Op. post. 160 · D802

Introduktion
Andante

Flöte

Klavier

pp

cresc.

f

p

f

fp

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
© 2000 by G. Henle Verlag, München

19

23

27

32

dim.

(f)

(dim.)

fp

pp

pp

74

Detailed description: This is a musical score for voice and piano, spanning measures 19 to 32. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The voice part is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The voice part has some melodic lines with slurs and ties. The score ends with a repeat sign and a final measure.

Thema
Andantino

38

pp

42

46

pp

50

This musical score page contains four systems of music, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 54-57):** The vocal line begins with a melodic phrase marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 54 includes fingerings 5 and 1 for the right hand and 4 for the left hand. Measure 55 includes fingerings 5, 4, and 1 for the right hand and 2 for the left hand. Measure 56 includes fingerings 5 and 4 for the right hand and 3 for the left hand. Measure 57 includes fingerings 5 and 4 for the right hand and 3 for the left hand.
- System 2 (Measures 58-61):** The vocal line continues with a melodic phrase marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 58 includes fingerings 4 and 1 for the right hand and 4 for the left hand. Measure 59 includes fingerings 4 and 1 for the right hand and 4 for the left hand. Measure 60 includes fingerings 4 and 1 for the right hand and 2 for the left hand. Measure 61 includes fingerings 4 and 1 for the right hand and 1 for the left hand.
- System 3 (Measures 62-65):** The vocal line begins with a melodic phrase marked with a piano (*pp*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 62 includes fingerings 4 and 1 for the right hand and 5 for the left hand. Measure 63 includes fingerings 4 and 1 for the right hand and 5 for the left hand. Measure 64 includes fingerings 5 and 4 for the right hand and 2 for the left hand. Measure 65 includes fingerings 5 and 4 for the right hand and 1 for the left hand.
- System 4 (Measures 66-69):** The vocal line continues with a melodic phrase marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 66 includes fingerings 5 and 1 for the right hand and 1 for the left hand. Measure 67 includes fingerings 5 and 1 for the right hand and 1 for the left hand. Measure 68 includes fingerings 5 and 1 for the right hand and 1 for the left hand. Measure 69 includes fingerings 5 and 1 for the right hand and 1 for the left hand.

70 Var. I

72

74

76

This musical score is for a voice and piano piece, spanning measures 77 to 84. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written on a grand staff with a vocal line and two piano staves.

Measure 77: The vocal line begins with a melodic phrase marked with a '12.' above it. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and a '4' above a group of notes.

Measure 79: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment has a '4' above a group of notes.

Measure 81: The vocal line features a melodic phrase with a '3' above a group of notes. The piano accompaniment has a '4' above a group of notes.

Measure 84: The vocal line features a melodic phrase with a '5' above a group of notes. The piano accompaniment has a '4' above a group of notes.

8

86

89

91

93

*) *cresc.* mündet in *f* von T. 92. Decrescendo-Gabeln hier und T. 91 (vgl. auch Klavier) wohl als Akzentuierung zu deuten.

**) Siehe Bemerkungen.

*) *cresc.* culminates in *f* of M. 92. Decrescendo marks here and in M. 91 (see also piano) probably intended as accents.

**) See Comments.

*) *cresc.* aboutit au *f* de M. 92. Ici et à M. 91, soufflets de *decrescendo* faisant probablement office de signes d'accentuation (cf. aussi piano).

**) Cf. Remarques.

94 Var. II

96

99

101

1. 2.

5(h) 1) 2. (h)

2 1 3

f

stacc.

5

10

102

p

104

(p)

106

(stacc.)

108

This musical score page contains measures 102 through 108. It is written for piano and voice. The key signature has one sharp (F#). The piano part features complex rhythmic patterns with many triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* (piano) and *(p)* (piano). The voice part consists of a single melodic line with some slurs and a *(stacc.)* (staccato) marking in measure 106. The score ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 108.

110

112

114

116

1. 2.

1. 2.

*) Zu einem vermeintlich fehlenden Takt siehe Bemerkungen.

*) See Comments regarding a purportedly missing measure.

*) Cf. Remarques au sujet d'une mesure présumée absente.

117 Var. III

120

123

125

128

131

134

137

*) Oder g? Siehe Bemerkungen. *) Or g? See Comments. *) Ou sol? Cf. Remarques.

14

141 Var. IV

143

145

147

The image displays a musical score for piano and flute, spanning measures 141 to 147. The score is titled 'Var. IV'. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The flute part is written in G major and 4/4 time. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The flute part includes various melodic lines, some with grace notes and slurs. The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number (141, 143, 145, 147) at the beginning of the system.

This musical score page contains measures 148 through 154. It is written for voice and piano in a key with one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. Measure numbers 148, 150, 152, and 154 are placed at the beginning of their respective systems. The piano part features complex textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in measure 149. There are also slurs and accents throughout the score.

The image displays a musical score for piano and flute, spanning measures 156 to 162. The score is written in treble and bass staves for the piano, and a single staff for the flute. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number (156, 158, 160, 162). The first system (156) shows a flute melody with a trill and a piano accompaniment. The second system (158) features a piano melody with a trill and a flute accompaniment. The third system (160) shows a piano melody with a trill and a flute accompaniment. The fourth system (162) features a piano melody with a trill and a flute accompaniment.

This section of the score contains measures 164 through 171. It begins with a treble clef staff and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a melody with grace notes and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Measure 165 is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5). The key signature changes to two sharps (F#, C#) at the end of the section.

^{*)} Die ursprüngliche, gestrichene Fassung der Flötenstimme dieser Variation auf S. 10–11 (Stimme). Siehe auch *Bemerkungen*.

*) The original deleted version of the flute part of this variation is given on pp. 10-11 (part). See also *Comments*.

*) Version initiale, rayée de la partie de flûte de cette variation, p. 10-11 (partie). Voir aussi *Remarques*.

The image displays a musical score for a flute and piano arrangement, spanning measures 173 to 180. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The flute part is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves (treble and bass clef). The score is divided into four systems, each corresponding to a measure number (173, 175, 177, 180). The piano part features complex textures with many chords and arpeggiated figures. The flute part has melodic lines with various ornaments and dynamics. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). The piano part includes fingering numbers (1, 2, 4, 3, 4, 2, 4, 1, 4, 4, 3, 1, 4, 1, 4, 5) and articulation marks like accents and slurs. The flute part includes slurs and accents. The score is a high-quality musical notation, likely from a professional edition.

The image displays a musical score for a piano and flute piece, spanning measures 182 to 188. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part is in the lower register, featuring chords and arpeggios, while the flute part is in the upper register, featuring rapid sixteenth-note passages and trills.

Measures 182-183: The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The flute part features a trill and rapid sixteenth-note runs. The piano part transitions from *p* to *f* (forte) in measure 183.

Measures 184-185: The piano part continues with chords and arpeggios, marked *p* and *f*. The flute part features a trill and rapid sixteenth-note runs. The piano part transitions from *p* to *f* in measure 185.

Measures 186-187: The piano part continues with chords and arpeggios, marked *p* and *cresc.* (crescendo). The flute part features a trill and rapid sixteenth-note runs. The piano part transitions from *p* to *cresc.* in measure 187.

Measures 188: The piano part continues with chords and arpeggios, marked *ff* (fortissimo). The flute part features a trill and rapid sixteenth-note runs. The piano part transitions from *ff* to *ff* in measure 188.

189 Var. VI

pp

193

198

203

2 3 2 3 1 1 3 2 3 1

2 3 4 1 4 1 2 3 4 2 1 2 3 1

5 1 2 1 3 2 3 1 2 3 2 3 1

3 1 2 2 1 1 2 1 3 1

205

1. 2.

1. 2.

1 1 3 2 3 2 3 4 1 3 (stacc.) 2

212

*) 5 5 4 3 2 1 3 2 4 2

217

2 5 4 2

222

3 1 4

*) In der Erstausgabe *fis*¹. Vgl. zu T. 205 ff. *Bemerkungen*.

*) First edition gives *f*¹. Cf. *Comments* regarding M. 205 ff.

*) Dans la 1^{ère} édition, *fa*¹. Cf. *Remarques* au sujet de M. 205 et ss.

226

(pp)

pp

1 3 3 2 2 1 3 2 1 4

233

(cresc.)

(f)

cresc.

f

2

240

tr

1. 2.

1. 2.

ff

3 2 1

245

p

5 3 5 2 5 4

1 5 4

*) Zur Frage der Oktavierung siehe Bemerkungen.

*) See Comments regarding octaves.

*) Voir Remarques en ce qui concerne l'octavation.

252

258

264

269

*) Siehe Bemerkungen.
 **) Zur Frage der Oktavierung siehe Bemerkungen.
 ***) Besser drei glatte Achtelakkorde? Siehe Bemerkungen.

*) See Comments.
 **) See Comments regarding octaves.
 ***) Three even 8ths preferable? See Comments.

*) Cf. Remarques.
 **) Voir Remarques en ce qui concerne l'octaviation.
 ***) Il sera peut-être préférable de jouer simplement trois accords de croches? Cf. Remarques.

Var. VII
Allegro

275 *p*

279

283 *f*

287 *p* *f*

*) Ausführung hier und im folgenden wohl
 *) Execution here and later probably
 *) Exécution ici et après, probablement

This musical score is for a voice and piano piece, spanning measures 292 to 304. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- Measure 292:** The vocal line begins with a trill (tr) on a half note, followed by eighth notes. The piano accompaniment features chords and eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- Measure 296:** The vocal line continues with trills and eighth notes. The piano accompaniment has a more active role with eighth-note runs. Dynamics include *p* and *f*.
- Measure 300:** The vocal line has a crescendo (*cresc.*) marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* and *f*.
- Measure 304:** The vocal line ends with a trill. The piano accompaniment concludes with a final chord. Dynamics include *f*.

The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings (*p*, *f*, *cresc.*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

The image displays a musical score for voice and piano, spanning measures 307 to 318. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff, consisting of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef.

Measure 307: The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment features a right-hand part with a half note G4 and a quarter note A4, and a left-hand part with a half note G3 and a quarter note A3. The dynamic marking *ff* is present.

Measure 310: The vocal line continues with a half note C5, followed by a quarter note D5, and a half note E5. The piano accompaniment features a right-hand part with a half note C5 and a quarter note D5, and a left-hand part with a half note C4 and a quarter note D4. The dynamic marking *ff* is present.

Measure 314: The vocal line continues with a half note F#5, followed by a quarter note G5, and a half note A5. The piano accompaniment features a right-hand part with a half note F#5 and a quarter note G5, and a left-hand part with a half note F#4 and a quarter note G4. The dynamic marking *fz* is present.

Measure 318: The vocal line continues with a half note B5, followed by a quarter note C6, and a half note D6. The piano accompaniment features a right-hand part with a half note B5 and a quarter note C6, and a left-hand part with a half note B4 and a quarter note C5. The dynamic marking *p* is present.

322

325

328

331

*) Vgl. T. 339 und Bemerkung zu T. 265.

*) Cf. M. 339 and Comment on M. 265.

*) Cf. M. 339 et Remarque M. 265.

28

334

337

340

343

The musical score is written for piano and flute. It consists of four systems of music, each with a flute staff and a piano staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *ffz* (fortissimo crescendo), *pp* (pianissimo), and *(pp)* (pianissimo). The score also includes articulation marks such as accents and slurs. The piano part features complex chordal textures and moving bass lines. The flute part includes rapid sixteenth-note passages and sustained notes. The score is numbered 334, 337, 340, and 343 at the beginning of each system.

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 346 to 357. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- Measure 346:** The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *ff* (fortissimo) in the vocal line and *ff* in the piano accompaniment.
- Measure 349:** The vocal line continues with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment has a more complex texture with sixteenth-note runs in the right hand. Dynamics include *p* (piano) in the vocal line and *p* in the piano accompaniment.
- Measure 353:** The vocal line features a half note F#5, followed by a quarter note G#5, and then a half note A5. The piano accompaniment includes a crescendo marked *(cresc.)* and a fortissimo *(f)* section. Fingering numbers like 8, 5, and 4 are visible.
- Measure 357:** The vocal line ends with a half note B5. The piano accompaniment concludes with a fortissimo *ff* section. Fingering numbers like 1, 3, 2, 4, 5, and 2 are visible.

Anexo VIII - Tradução do *lied* “Trockne Blumen” do ciclo de canções *Die Schöne Müllerin* de Franz Schubert

Trockne Blumen

Ihr Blümlein alle, die sie mir gab,
euch soll man legen mit mir in's Grab.
Wie seht ihr alle, mich an so weh,
Als ob ihr wüßtet, wie mir gescheh'?
Ihr Blümlein alle, wie welk, wie blaß?
Ihr Blümlein alle, wovon so naß?

Ach, Thränen machen nicht maiengrün,
machen todte Liebe nicht wieder blühn.
und Lenz wird kommen, und Winter wird gehn,
und Blümlein werden im Grase stehn,
und Blümlein liegen in meinem Grab,
die Blümlein alle, die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei,
und denkt im Herzen: der meint' es treu!
Dann Blümlein alle, heraus, heraus,
Der Mai ist kommen, der Winter ist aus.

Flores Secas

Todas vós florzinhas, que ela me ofereceu,
Deverão deitar-se comigo na minha sepultura.
Porque razão me olham tão tristemente,
Como se soubessem o meu destino?
Todas vós, florzinhas, quão secas, quão pálidas?
Todas vós, florzinhas, porque húmidas?

Oh, lágrimas não tornam o maio verde de novo,
não fazem o amor morto florescer novamente.
E a primavera virá, e o inverno passará,
E florzinhas nascerão na verde relva.
E florzinhas deitar-se-ão na minha sepultura,
florzinhas que ela me ofereceu.

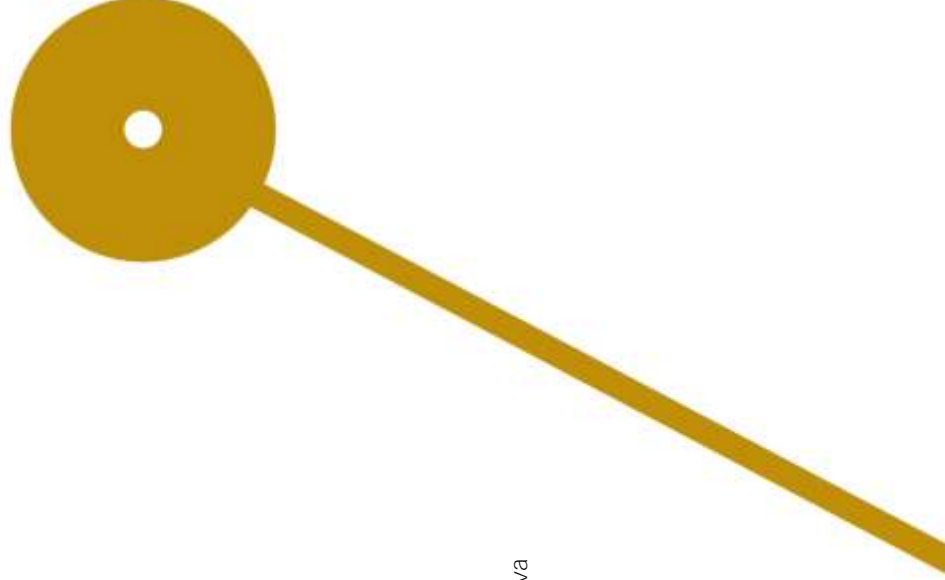
E quando ela passar pelo meu túmulo,
pensará com o coração: o seu amor foi verdadeiro!
Então, florzinhas, para fora, para fora!
Maio chegou, e o inverno passou.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS, FLAUTA



A Simbiose entre a Flauta e a Voz: proposta interpretativa
de obras adaptadas da ópera e do *lied*
Francisca Gomes Guedes Tadeu